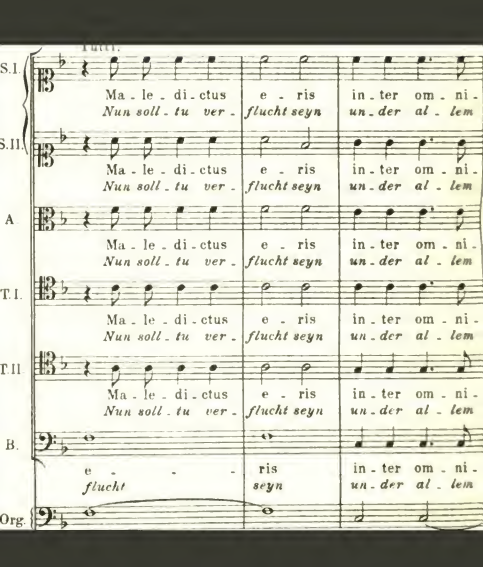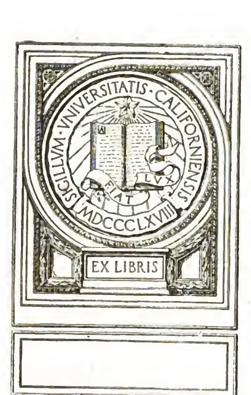
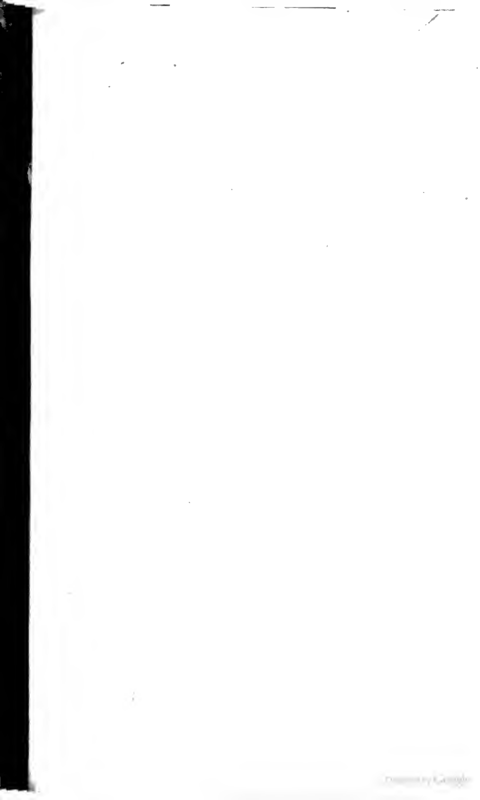


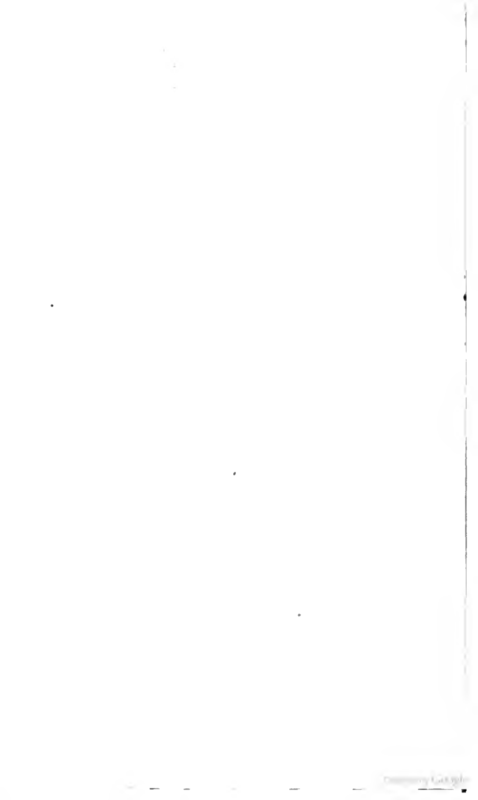
Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach ...

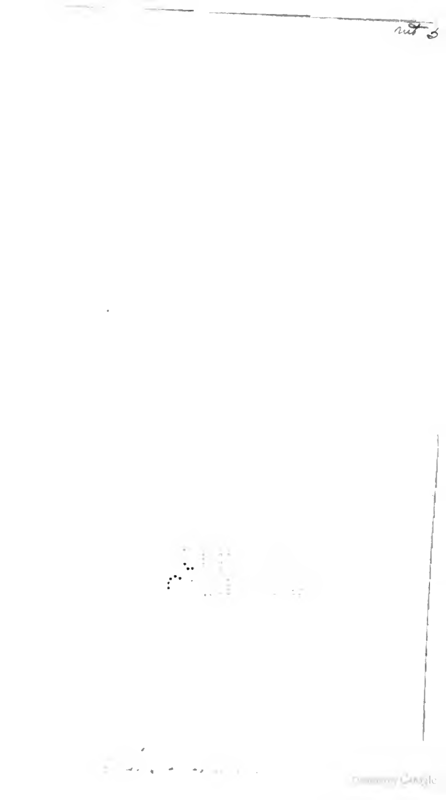
Arnold Schering, Hermann Kretzschmar


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS









Kleine Handbücher

der

Musikgeschichte nach Gattungen

Herausgegeben

von

Hermann Kretzschmar

Band III

Geschichte des Oratoriums

von

Arnold Schering



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1911

Geschichte

des

ORATORIUMS

von

Arnold Schering



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1911

HERMANN KRETZSCHMAR

in Verehrung

zugeeignet

Inhalt.

	Seite
Einleitung	3

I. Abschnitt. Die Anfänge des Oratoriums.

1. Kapitel. Zur Vorgeschichte	6
2. Kapitel. Das lateinische (liturgische) Oratorium	9
3. Kapitel. Das italienische Oratorium (Oratorio volgare).	
1. Zur Geschichte des Laudengesangs bis zum Jahre 1563	18
2. Die Congregazione dell' Oratorio	27
4. Kapitel. Die Musik der lateinischen und italienischen Oratorien bis zum Jahre 1640	58

II. Abschnitt. Das Oratorium vom Jahre 1640—1700.

1. Kapitel. Das lateinische Oratorium	67
2. Kapitel. Das Oratorio volgare (bis 1700).	
1. Allgemeine Charakteristik	88
2. Die Musik im Oratorio volgare bis 1700	96
3. Die Literatur des italienischen Oratorio volgare (bis 1700).	
a) Bologna. Modena	104
b) Rom. Florenz. Venedig	123
c) Wien. München	130
3. Kapitel. Das deutsche Oratorium im 17. Jahrh. und seine Vorgänger.	
Allgemeines	139
1. Die Evangelienhistorie	143
2. Der deutsche Oratoriendialog	150

III. Abschnitt. Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert.

1. Kapitel. Reformbestrebungen in Wien	162
2. Kapitel. Das Oratorium der neapolitanischen Schule.	
Allgemeines	169
1. Meister der früh-neapolitanischen Schule.	
a) Italien	177
b) Wien	195
c) Dresden	214
2. Die Spätneapolitaner	229
3. Spanien und Portugal	254

IV. Abschnitt. G. Fr. Händel und das Oratorium in England.

1. Kapitel. Von *La Resurrezione* (1708) bis *Saul* (1739)	255
2. Kapitel. Von *Israel in Ägypten* (1739) bis *Josua* (1748)	273
3. Kapitel. Von *Alexander Balus* (1748) bis *Jephta* (1751)	299
4. Kapitel. Händel's weltliche Oratorien	310
5. Kapitel. Das englische Oratorium nach Händel's Tod	320

V. Abschnitt. Das deutsche Oratorium im 18. Jahrhundert.

Seite

1. Kapitel. Das biblisch-historische Oratorium.
- Allgemeines 326
  - a) Hamburg 335
  - b) Lübeck 345
  - c) Mittel- und Süddeutschland 350

2. Kapitel. Das Messias- und Idyllenoratorium seit 1750.
- 1. Allgemeines. Dichtung 360
- 2. Musik 370

VI. Abschnitt. Das deutsche Oratorium seit Haydn.

1. Kapitel. Von J. Haydn bis L. Spohr 382

2. Kapitel. C. Loewe und das Legendenoratorium 406

3. Kapitel. Felix Mendelssohn und sein Kreis 436

4. Kapitel. Das deutsche Oratorium seit 1870.
- Allgemeines 460
  - a) Das biblische Oratorium 463
  - b) Das weltliche Oratorium 488

VII. Abschnitt. Das außerdeutsche Oratorium des 19. Jahrhunderts.

1. Kapitel. Frankreich, Belgien und Holland.
- 1. Frankreich 514
- 2. Belgien und Holland 547

2. Kapitel. England und Amerika.
- 1. England
- Allgemeines 559
  - a) Das englische Oratorium bis 1880 566
  - b) Das englische Oratorium seit 1880 574
- 2. Amerika 594

3. Kapitel. Italien 599

4. Kapitel. Dänemark, Skandinavien und andere Länder.
- a) Dänemark 614
- b) Schweden, Finnland, Norwegen 616
- c) Andere Länder (Spanien, Rußland, Polen, Böhmen, Ungarn) 620

Anhang I (Textbeilagen).

Anhang II (Musikbeilagen).



Einleitung.

Die Frage nach der Entstehung des Oratoriums als musikalischer Kunstform ist von wissenschaftlicher Seite aus anscheinend zum ersten Male vor nunmehr 200 Jahren gestellt worden. In einem Traktat über den Ursprung des Oratoriums aus dem Jahre 1706 geht der römische Kanonikus und Dichter Archangelo Spagna den Fäden nach, die von der damals bereits hochentwickelten Kunstgattung hinabführen auf ihre ersten Sprößlinge am Anfange des 17. Jahrhunderts. An versteckter Stelle aufbewahrt und nicht leicht zugänglich, scheinen seine Untersuchungen nur wenigen späteren Geschichtsschreibern bekannt geworden zu sein. Liefern sie freilich für die Urgeschichte dieser Kunstform auch nur spärliches Material, so umreißen sie doch ziemlich scharf gerade jenen Zeitraum der Oratoriengeschichte, der bis heute noch eine empfindliche Lücke in ihr bildet: die Jahre zwischen 1600 und 1700, mithin das ganze 17. Jahrhundert. Mangelhaft unterrichtete Schriftsteller übersahen die Leistungen dieses Zeitraums auf dem Gebiete des Oratoriums ganz, besser orientierte suchten ihnen wenigstens mit dem Hinweis auf einige hervorragende Tonsetzer und ihre Hauptwerke Genüge zu tun. Arrey v. Dommer (Musikalisches Lexikon) gesteht, nachdem er Cavalieris »Rappresentazione di anima e di corpo« vom Jahre 1600 besprochen: »Die fernere Geschichte des Oratoriums bis auf Händel ist sehr dunkel.« Der Satz wurde 1865 niedergeschrieben und hätte eigentlich einer ganzen Schar von musikhistorisch geschulten Köpfen den Weg zu ersprießlicher Tätigkeit weisen müssen. Dommers Anregung blieb ohne Wirkung und man begnügte sich im allgemeinen mit Bekanntem.

Der Bearbeitung des genannten Stoffgebiets stellte sich namentlich der Umstand entgegen, daß der Begriff »Oratorium« bis dahin keiner scharfen Bestimmung unterzogen worden war. Einmal an diesem, das andre Mal an jenem berühmten Vorbild gemessen, hier als vorwiegend epische oder lyrische, dort als dramatische oder gar lyrisch-dramatische Kunstgattung erklärt, schwankte der

Begriff und erzeugte Verwirrung. Ehe sich die wissenschaftliche Forschung seiner annehmen konnte, war als Vorarbeit die Abgrenzung des Begriffs Oratorium von verwandten Begriffen, namentlich von Oper, Passion und Kantate durch eingehende Prüfung dieser zu leisten. Heute nun, da durch vielfache Untersuchungen diese leichter bestimmbaren Schwestergebiete erhellt sind, liegt die Aufgabe vor, das jetzt in isolierter Stellung besser zu fassende Oratorium von seinem Ursprung an bis zur Gegenwart pragmatisch zu verfolgen. Dennoch sieht sich die Forschung in der eigentümlichen Lage, den Begriff Oratorium auch jetzt noch nicht in einer unzweideutigen Definition formulieren zu können. Das hat seinen Grund einmal in der formellen und inhaltlichen Verschiedenheit der von der Geschichte selbst unter diesem Namen vorgelegten Erscheinungen, das andere Mal in der wechselnden Bestimmung solcher »Oratorien« genannten Gebilde hinsichtlich ihres kirchlichen oder nichtkirchlichen Gebrauchs. Neben Oratorien mit rein dramatischer Behandlung des Vorwurfs stehen solche mit Einmischung erzählender oder betrachtender Partien; einmal ist der Stoff aus der Bibel, aus der Legende genommen, das andere Mal aus dem Mythos oder aus der Weltgeschichte; hier bildet das Oratorium einen Teil des Gottesdienstes und damit ein Moment religiöser Erbauung, dort erscheint es ohne kirchliche Nebenrücksichten allein für den Konzertsaal geschaffen. Selbst Stücke, die ihrem Wesen nach Opern sind, finden sich bisweilen als Oratorien angekündigt.

Um diese scheinbar sich widersprechenden Elemente, deren fortgesetzter Wechsel die Untersuchung nicht minder erschwert wie der gänzliche Mangel an Vorarbeiten und Quellenpublikationen, als durch den Verlauf der Oratorienentwickelung begründet anzusehen, bleibt nur der eine Ausweg, auf eine Generaldefinition zu verzichten und den Oratorienbegriff von Fall zu Fall zu bestimmen. Eine Geschichte des Oratoriums wird trotzdem nicht umhin können, den Gegenstand ihrer Untersuchungen soweit zu fixieren und abzusondern, daß Mißverständnisse ausgeschlossen sind. Bei einem Vergleich der die Gattung repräsentierenden Hauptwerke der letztendrei Jahrhunderte ergeben sich etwa folgende, zum Teil freilich mehr negative als positive gemeinsame Merkmale.

Da das Oratorium als eine Äußerung religiöser Kunstinteressen im Schoße der Kirche entsprang und auch später im wesentlichen mit ihr verbunden blieb, so pflegt sein Inhalt überwiegend dem Gebiete religiöser Anschauungen entnommen zu sein. Als Quellen dienen Bibel, Heiligengeschichte, Legende, religiöse Allegorie. Wo

davon abgewichen und ein weltlicher Stoff verarbeitet ist, leuchtet doch die ursprüngliche gottesdienstliche Bestimmung des Oratoriums zum mindesten in einer das ganze Werk beherrschenden ethisch-religiösen Idee hervor.

Die Form der Mitteilung besteht entweder in der Vorführung dramatisch untereinander verknüpfter Szenen mit handelnden Einzelpersonen (wirklichen oder allegorischen) nebst Chören, oder aus unpersönlich gefärbten Betrachtungen, wobei hier wie dort erzählende Partien mit eingeflochten werden können.

Von der Oper unterscheidet sich das Oratorium grundsätzlich durch Verzicht auf szenische Darstellung; es wendet sich an die Phantasieanschauung des Hörers. An dieser Bestimmung muß festgehalten werden, auch wenn sich gelegentlich opernhafte Aufführungen oratorischer Gebilde nachweisen lassen. Die von der Geschichte eingeführte Sonderung von Oper und Oratorium als zwei selbständige Kunstgattungen liefe auf einen bloßen Namensunterschied hinaus, wenn nicht für beide Gattungen auch wirklich getrennte Stilgesetze angenommen würden, Stilgesetze, die sich in demselben Grade unterscheiden wie ein für den äußeren Sinn bestimmtes Stück sich von einem ausschließlich für den inneren Sinn bestimmten unterscheidet. Insbesondere können für eine Untersuchung nicht die Fälle maßgehend sein, in denen das Oratorium der Oper bis zu einer gewissen Identität angenähert wurde oder umgekehrt — hier wäre jede bestimmbare Grenze aufgehoben —, sondern nur die, in denen das Wesen der Gattung rein und unzweideutig zum Ausdruck kommt. Wo Ausnahmen vorliegen, findet sich die Regel bestätigt, und es wird dann des näheren nachzuweisen sein, ob eine Verkennung der Form oder ein Experiment dazu geführt hat. Die vorliegende Studie hofft dafür bestätigendes Material beizubringen und den bezeichneten Unterschied von Oper und Oratorium tiefer zu fundieren.

In den Begriff Oratorium wird bisweilen die Passion mit einbezogen, was insofern berechtigt ist, als beide durch dieselben künstlerischen Mittel zu wirken bestimmt sind. Indessen stellt es sich als ratsam heraus, die Passion nicht in vollem Umfang in die Darstellung aufzunehmen. Die Passion ist älter als das Oratorium und besitzt zur Zeit, als dies sich zu gestalten beginnt, als Choral- und Motettenpassion bereits eine ansehnliche Literatur, die für eine Untersuchung eigene Voraussetzungen erfordert. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nähern sich beide Gattungen: das bisher außerhalb des Passionsthemas sich bewegende Oratorium bemächtigt sich dessen, während umgekehrt die Passion sich der

oratorischen Form und Diktion nähert, d. h. vom Wortlaut des Evangeliums zur freien Umdichtung schreitet und das Ereignis mit »accidenti verissimi«, d. h. hinzu erfundenen Nebenepisoden, ausschmückt[1]. In diesem Falle steht die Passion dem Oratorium im engern Sinne gleich und wird sich auch bei der historischen Betrachtung von jenem nicht trennen lassen.

I. Abschnitt.

1. Kapitel.

Zur Vorgeschichte.

Als Begründer des Oratoriums im engeren Sinne wird von älteren und neueren Quellen übereinstimmend Filippo Neri, als Ort der Entstehung Rom angegeben. Diese Ansicht wurde bereits im 17. Jahrhundert, kaum fünfzig Jahre nach Neris Tode († 1595) allgemein als den Tatsachen entsprechend vertreten[2]. Dennoch begnügte sich die musikwissenschaftliche Forschung nicht, sie als Faktum hinzunehmen, sondern ließ auf der Suche nach »Vorläufern« die Blicke weiter hinab, in frühere Jahrhunderte schweifen. Unter den religiösen Gebräuchen des Mittelalters und seinen musikalischen Verherrlichungen der göttlichen Gnade fanden sich verschiedene Gruppen, denen man eine gewisse Verwandtschaft mit dem späteren Oratorium anzusehen meinte, und die man daher, mehr oder minder kommentiert, den vollgültigen ersten Oratorienschöpfungen vorangehen ließ. O. Wangemann[3] greift auf die Lieder der Kreuz-

[1] So schreibt Hunold Menantes im Vorwort seines »blutigen und sterbenden Jesus« (1704): »So man diese Passion nach Art der anderen einrichten wollte, würde man die Entschuldigung seiner Unvollkommenheit nicht nöthig haben, weil sodann durch den Evangelisten und aus Büchern gezogene geistliche Gesänge sich helfen konnen. Allein so hat man gemeint, das Leiden, welches wir ohnedies nicht lebhaft genug in unsre Herzen bilden können, bei dieser heiligen Zeit nachdrücklicher vorstellen zu können, wenn man es durchaus in Versen und sonder Evangolisten, gleichwie die italienische sogenannte Oratorien, abfaßte, daß alles auf einander aus sich selber fließet.« (v. Winterfeld, Gesch. d. evang. Kirchengesanges, III, S. 61.)

[2] Von P. della Valle in der Widmung seines Oratoriums »della Purificazione« (1640). Rivista musicale italiana, XII, 2 (1905), S. 280.

[3] Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 1882.

fahrer, auf Pilger- und Wallfahrtsgesänge, Mysterien und Fastnachtsspiele zurück. F. M. Böhme[1] fügt die Wechselgesänge der orientalischen Christen hinzu, während Burney, Ambros und A. Galli[2] den italienischen Rappresentazioni sacre des 12. bis 15. Jahrhunderts Wert beilegen, ohne doch Wichtiges von Nebensächlichem gründlich zu scheiden.

Ohne Zweifel hat jede der genannten Literaturgruppen wenigstens einen Punkt mit dem späteren Oratorium gemein. Es erscheint aber auffallend, daß solche wie liturgische Dramen und Fastnachtsspiele, geistliche Bühnenstücke mit weltlichen Zutaten, Wallfahrts- und Bittgesänge, lateinische, deutsche, französische Mysterien, die der Literarhistoriker streng auseinanderhält und die unter sich verschiedenen Zeiten, Zwecken und Stimmungen entsprechen, vom Musikhistoriker unterschiedslos als gemeinsamer Grundstock des Oratoriums angenommen werden. Auffallend ist ferner die Inkonsequenz, mit der übereinstimmend der Sprung von den hochstehenden, künstlerisch ausgestalteten geistlichen Dramen des 16. Jahrhunderts zu den vermeintlichen Erstlingen des Oratoriums zur Nerischen Zeit vollzogen wird[3], über die mit sichtlicher Verlegenheit nichts anderes vorgebracht werden kann, als daß einfache dreistimmige Laudi ihren Mittelpunkt ausmachten.

Um diese älteren Ableitungsversuche, deren Vergeblichkeit einleuchtet, nicht um einen weiteren vergeblichen zu vermehren, vielmehr eine Verständigung anzubahnen, muß — vorgreifend — eins hervorgehoben werden. Das Oratorium, wie es sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien zu entwickeln beginnt, ist überhaupt nicht eindeutig: neben einem Oratorium in der Landessprache mit poetischer Diktion (Oratorio volgare) besteht ein lateinisches, in Prosa abgefaßtes Oratorium (Oratorio latino). Beide haben zwar alle Eigenschaften gemeinsam, die zu einem Oratorium erfordert werden, aber ihre Stellung im musikalischen Leben der Zeit ist verschieden: das frühe lateinische Oratorium steht mit der offiziellen Liturgie in Verbindung und hat Zutritt zur Kirche, das vulgäre (italienische) ist von der Liturgie als solcher ausgeschlossen und sieht zunächst sein Heim im Betsaal der Brüderschaften. Beide Arten — also das vornehmlich liturgisch-

---

[1] Die Geschichte des Oratoriums für Musikfreunde kurz und faßlich dargestellt. Gütersloh 1887.

[2] Burney, A General history of music, IV, S. 88 f. Ambros, Musikgeschichte, IV, S. 73 f. A. Galli, Estetica della musica (1900), S. 354 ff.

[3] So bei Fr. Chrysander, Über die Molltonart in den Volksgesängen und über das Oratorium. Schwerin 1853, S. 26 f.

lateinische und das vulgäre italienische — sind trotz gleicher Namensbezeichnung ihrem inneren Wesen nach verschieden und werden in diesem Sinne auch von den Musikschriftstellern des 17. Jahrhunderts selbst dann noch auseinandergehalten, als der Unterschied beider in der Bestimmung schon verwischt und der zuerst zur Bezeichnung des vulgären auftauchende Name Oratorium als Oberbegriff für beide angenommen war.

Diese abweichende Bedeutung und Stellung beider Oratorienarten und die begründete Annahme, daß sich hier nicht ein äußerlicher Akt der Willkür, sondern das Resultat einer geschichtlichen Entwickelung zeigt, legt den Gedanken nahe, auch ihre Entstehungsursachen abweichend von einander zu denken und anzunehmen, daß beide auf eigene, wenn auch letzten Endes verwandte Wurzeln zurückgehen. Daß dies der Fall, versucht das Folgende nachzuweisen. An dieser Stelle ist zunächst nur die Konstatierung der Tatsache von Bedeutung, daß in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirklich eine Scheidung zwischen beiden Oratoriengattungen bestand. Wie sich zeigen wird, scheint es nur unter dieser Voraussetzung möglich, frühere sich widersprechende Ansichten über die Vorgeschichte des Oratoriums zu einigen, namentlich die so verschiedenen, bisher gleichsam empirisch aufgerafften Vorbilder aus der älteren Zeit in wirklich kausale Beziehungen zu den Erstlingen des Oratoriums zu bringen und doch zugleich auch das Eingreifen Filippo Neris als mit den geschichtlichen Mitteilungen übereinstimmend zu erkennen. Unsere Untersuchung über die Anfänge des Oratoriums wird somit im Sinne eines Forschers um 1630 verlaufen, für den das lateinische und italienische Oratorium noch zwei besondere Zweige eines ihm unbekannten Stammes waren, und die bisher allgemein gehaltene Frage nach der Ableitung des Oratoriums schlechthin teilt sich jetzt in die Frage nach der Ableitung des lateinischen (liturgischen) und italienischen (vulgären) Oratoriums.

Der in diesem Abschnitt zu behandelnde Zeitraum reicht bis etwa zum Jahre 1640, wo das Prinzip des Oratoriums festgestellt und auch der Name O. zum ersten Male nachzuweisen ist. Aus inneren Gründen empfiehlt es sich, zunächst der formalen Entwickelung beider Gattungen nachzugehen und alsdann die ihnen zum großen Teil gemeinsamen spezifisch musikalischen Eigenschaften zusammenfassend zu behandeln. Da die Wurzeln des lateinischen Oratoriums am weitesten zurückliegen, wird die Darstellung füglich mit ihm zu beginnen haben.

2. Kapitel.

Das lateinische (liturgische) Oratorium.

Er bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung, daß zur Aufzeigung des Stammbaums, dessen Sproß das lateinische liturgische Oratorium ist, nur diejenigen Gruppen älterer poetisch-musikalischer Kunstwerke in Frage kommen, die lateinisch abgefaßt sind und liturgische Bestimmung hatten. Von diesen werden wiederum die in engere Wahl gezogen werden müssen, deren konstitutive Glieder die nächste Verwandtschaft mit denen des Oratoriums zeigen. Die mittelalterliche Kunstübung bietet da sonderlich eine bedeutsame Gruppe zur Anknüpfung: das liturgische Drama.

Das Abendland besaß im Mittelalter zwei Arten offizieller Meßhandlungen, die sich durch eine geringere oder größere Beteiligung des Volkes am Psalmen-, Antiphonen- und Litaneiengesang voneinander unterschieden: das römische Offizium, welches vorwiegend vom Klerus allein vollzogen wurde, und die gallikanische Messe, bei der eine rege Betätigung des Volkes an der heiligen Handlung, namentlich beim Ordinarium Missae, wohl gestattet war. Die gallikanische Messe nahm daher früh eine freiere Form an, die sich schließlich erweiterte und dahin führte, daß von Rom aus die Weisung erfolgte, die Laienmitwirkung einzuschränken[1]. Um das Volk für den Wegfall des alten Brauchs zu entschädigen, suchte man das Interesse durch dramatische Darstellungen aus der heiligen Geschichte zu erregen, für die die Hauptzeiten des Kirchenjahres, insbesondere die Passionswoche, erwünschte Stoffe boten. Das 12. Jahrhundert, in dem sich der Sieg der lateinischen Messe über die gallikanische, die Verdrängung des Volkes von der Teilnahme am Meßgesang vollzogen hatte[2], bringt die bis heute bekannten ersten liturgischen Dramen größerer Fassung[3]. Ob ihren Grundstock die Sequenzen der Sankt Gallenschen Klosterdichter bildeten, wie schon Schubiger vermutete[4], oder die bis zum 5. Jahr-

[1] Fétis, L'Histoire de la Musique, V, S. 407.

[2] Fétis, a. a. O. — P. Wagner, Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen (1904), S. 63.

[3] Sammlungen von E. du Méril, Origines latines du Théatre moderne, Paris 1849; E. H. de Coussemaker, Drames liturgiques du moyen age, Rennes 1860; Schubiger, Musikalische Spizilegien, 1876. C. Lange, Die lateinischen Osterfeiern, München 1887, u. a.

[4] Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1868, S. 69, 95. Siehe auch H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I. II, S. 276.

hundert hinaufreichenden Marienklagen, kommt für die vorliegende Untersuchung nicht in Betracht.

Die Aufführung dieser liturgischen Dramen erfolgte gewöhnlich vor der Messe, häufig auch bei Prozessionen innerhalb oder außerhalb der Kirche; als szenischer Hintergrund diente das heilige Grab (sepulcrum, monumentum), die Krippe oder ein anderes, der heiligen Geschichte entlehntes Milieu. Darstellende waren junge Kleriker, Diakonen (fratres), oft dieselben, welche die folgende Messe mitzelebrierten[1]. Der Text, lateinisch, geht aufs Bibelwort zurück, entweder streng nach dem Wortlaut der Vulgata oder in freier, mit Einlagen versehener Nachdichtung, die namentlich dort angebracht war, wo die Situation Schlagfertigkeit erforderte; einzelne Stücke bestehen sogar aus völlig freien Dichtungen. Die musikalische Ausgestaltung war bescheiden; sie trat hinter der szenischen zurück, für deren Umfang die beigefügten dramaturgischen Bemerkungen Zeugnis ablegen. Der Vortrag des Dialoges, der selbstverständlich einer begleitenden Unterlage noch entbehrte, geschah entweder das ganze Stück hindurch auf eine einzige Melodie oder in frei hinströmendem Tonflusse, bisweilen von Instrumentalmusik unterbrochen. Bedeutsam ist die häufige Mitwirkung des Chores, der zum Ausdruck einer allgemeinen freudigen Stimmung, wie sie sich beim Ausgange des Dramas in der Gemeinde einstellte, am Schluß der Stücke den besten Platz fand. Dem gottesdienstlichen Zweck entsprechend erscheinen am zahlreichsten Kirchenhymnen, vornehmlich das Te deum laudamus, oder Antiphonen (Kyrie fons bonitatis, Surrexit Dominus), die sofort ins Meßoffizium überleiten; aber auch in der Mitte stehen Chorwirkungen z. B. im »Daniel« (Coussemaker a. a. O. S. 49 ff.), wo Cytharisten das Lob des Königs psallieren, in den »Drei Marien« (Couss. S. 256), wo der Chor die Rede des Solisten viermal nach Anthiphonenart unterbricht, in der »Huldigung der Magier« (Couss. S. 143 ff.), die mit dem Rufe des Engels Gloria in excelsis Deo, in den sogar die Gemeinde einstimmt, schließt, in der »Erscheinung zu Emmaus« (Couss. S. 195 ff.) und anderwärts.

Die meisten der von Coussemaker und du Méril veröffentlichten liturgischen Dramen sind in gallischen Landen entstanden und aufgeführt. Der reichhaltige Codex von Cividale, dem beide einige Stücke entnehmen, beweist jedoch, daß das liturgische Drama auch auf oberitalienischem Boden heimisch war. In Rom bestand seit 1260 die Compagnia del Gonfalone, die sich zur Aufgabe machte,

[1] Coussemaker, a. a. O. S. 210, 238, 255 u. a.

alljährlich im Kolosseum die Passion des Herrn dramatisch aufzuführen. Der Karfreitag war der Passion als solcher, der Karsonnabend der Auferstehungsfeier gewidmet[1]. Die Aufführungen reichen hier bis ins 16. Jahrhundert.

Über die weitere Verbreitung des liturgischen Dramas in lateinischer Sprache in Italien fehlen zurzeit noch Mitteilungen. Es scheint, als sei es zurückgedrängt worden einmal von der einheimischen sogen. Devozione, später von den Rappresentazioni sacre, die in der Landessprache verfaßt und seit etwa 1480 von Florenz sich ausbreitend mit der Liturgie nur mehr wenig Berührung haben und als öffentliche Vergnügungsschauspiele sowohl in der Kirche wie im Theater vorgestellt wurden[2]. Mit ihrer derben Realistik, die Szenen auf dem Schlachtfelde, Tänze, Prunkfeste, Jagdepisoden, Martyrien, Wunder und Wassertaufen in bunter Reihe aneinanderhängt, entsprachen diese dem Geschmacke der inzwischen zur Herrschaft gelangten Renaissancegenerationen ohne Zweifel besser als das ernst, in kirchlicher Würde einherschreitende liturgische Drama. Um 1554, ein Jahr, das in Florenz mehr als 25 Rappresentazionen brachte, herrscht sie unumschränkt; wir werden ihr später wieder begegnen.

Daß dennoch das liturgische Drama dem gewaltigen Ansturm der Rappresentazioni sacre in Italien nicht völlig erlag, dafür zeugt sein Aufleben am Anfange des 17. Jahrhunderts, just zur selben Zeit, da jene ihre Trümpfe ausgespielt und das Regiment an die geistliche Oper abgegeben hatte. Die Fäden, die vom liturgischen Drama des 12. bis 15. Jahrhunderts bis zu dem des 17. hinüberlaufen, sind zurzeit zwar noch unter einem Gewebe von Beziehungen zwischen Volksgeist und Kirche verborgen, aber daß sie vorhanden, dürfte durch eingehende Studien namentlich über die Geschichte der älteren liturgischen Passionsdarstellungen wohl nachgewiesen werden. Kurz nach dem Jahre 1600 tauchen in den geistlichen Vokalsammelwerken Italiens Stücke auf, die ihrer Bestimmung und ihrem Wesen nach unmittelbar auf das alte liturgische Drama zurückweisen: geistliche Dialoge in lateinischer Sprache über die gleichen Themen, unter Benutzung derselben,

[1] M. Vattaso hat kürzlich wichtige Dokumente über diese Passionsaufführungen veröffentlicht in Bd. X der Sammlung »Studi e Testi«, Rom 1903. — Der Text ist in mehreren neueren Ausgaben vorhanden.

[2] Du Méril a. a. O. S. 55 konstatiert vom 15. Jahrhundert an eine zunehmende Verflachung der liturgischen Dramen. Über die Literatur der Rappresentazioni sacre siehe A. d'Ancona, Origini del Teatro italiano, Palermo 1900 und die von ihm herausgegebene Sammlung »Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI«, Florenz 1872.

der lateinischen Bibelübersetzung entnommener Diktion, bestimmt, wie jene, der liturgischen Handlung eingegliedert zu werden. Wenn wir sie als kleine »liturgische Dramen« bezeichnen, so trifft das unter zwei Einschränkungen zu: die Ausdehnung ist geringer als bei den älteren, die Ausführung erfolgt nicht szenisch, sondern konzertmäßig. Die erste Einschränkung ist nebensächlich. Viele von den Dramen des Trecento bestehen aus nur wenigen lose miteinander verbundenen Szenen und begnügen sich mit der Heraushebung eines einzigen bedeutenden Vorganges. Die neuen liturgischen Dialoge erheben diese Kürze zum Prinzip; sie erscheinen wie Ausschnitte aus einer größeren dramatischen Handlung, — eine Änderung, die sich hinreichend aus Gründen der auf kürzere Dauer beschränkten gottesdienstlichen Praxis der neuen Zeit erklärt. Wichtiger ist die zweite Einschränkung: der Wegfall der Szene und damit des opernhaften Elements. Auch hiermit wurden die Forderungen einer neuen Zeit erfüllt, die zwar geistliche Schauspiele außerhalb des Gottesdienstes in der Kirche zuließ, diesen selbst aber, namentlich seit dem Tridentiner Konzil, von theatralischen Zutaten freihielt. Ein Erzähler ersetzte jetzt, durch Erregen der Phantasieanschauung, was dem Auge verloren ging. Seine Einführung war nichts neues, weist vielmehr wiederum auf die engen Beziehungen der Oratoriendialoge — so können wir die neue Gattung jetzt bezeichnen — zur alten Liturgie. Schon im 12. Jahrhundert wird beim Passionsgottesdienst der ursprünglich dem Diakon allein zufallende Vortrag der Leidensgeschichte zerlegt und der verbindende Evangelientext einem besonderen Sänger (Evangelista, Chronista) übergeben[1]. Der Brauch erhält sich und wird nach dem Zeugnis A. Spagnas von der Passion unmittelbar in die Oratoriendialoge herübergenommen[2], sogar häufig in der für die motettische Passion des 16. Jahrhunderts feststehenden Gestalt d. h. in mehrstimmiger, chorischer Bearbeitung. Er hat hier, wie gesagt, das Amt, das was sich früher als sichtbare Handlung dem Auge darbot und in den Manuskripten eingehend dramaturgisch erläutert wird, der Phantasie des Hörers zu übermitteln. Die Gegenüberstellung eines Oratoriendialogs von Natale Bazzino vom Jahre 1628[3] und des von Coussemaker[4] mitgeteilten liturgischen Dramas »Die Erscheinung zu Emmaus« aus dem

[1] O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893, S. 1.

[2] Sammelbände der Int.-Mus.-Ges. VIII, S. 52.

[3] Aus *Messe, Motetti et Dialogi* (!), Ven. 1628.

[4] Drames liturgiques, S. 195.

12. Jahrhundert ist in dieser Beziehung lehrreich, wobei als selbstverständlich nicht erwähnt zu werden braucht, daß die **musikalische** Gestaltung des jüngeren Werkes dem Sinne der neuen Zeit entspricht.

[Couss. a. a. O. S. 198.]	[N. Bazzino 1628.]
Ad faciendam similitudinem dominice apparitionis in specie peregrini que fit in tertia Feria Pasche ad vesperas, procedant Duo *a competenti loco, vestiti tunicis solummodo et cappis, capuciis absconsis ad modum chlamidis, pileos in capitibus habentes et baculos in manibus ferentes, et cantent modica voce:* Jesu nostra redemptio, amor et desiderium. (et ceteros versus.)	Tenor [Historia]: Due discipuli ibant in Castellum nomine Emaus, & dum loquebantur de his quae acciderant superveniet illis Jesus et dixit:
Hec his cantantibus, accedat Quidam *alius in similitudine* Domini, *peram cum longa palma gestans, bene ad modam peregrini paratus ... latenterque eos retro sequatur, finitisque versibus, veniat eis:* Qui sunt hi sermones quos offertis ad invicem ambulantes, et estis tristes? Alleluia!	Jesus [Alt]: Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem inter vos & estis tristes?
Alter *autem ex duobus, conversu vultu, ad eum dicat:* Tu solus peregrinus es in Jerusalem, et non cognovisti que facta sunt in illa, his diebus? Alleluia!	Zwei Jünger [Baß, Sopran]: Tu solus peregrinus in Jerusalem & non cognovisti ea quae facta sunt his diebus?
Cui Peregrinus: Que?	Jesus: Quae facta sunt, dicite mihi?
Ambo Discipuli: De Jesu Nazareno, qui fuit vir propheta, potens in opere et sermone coram Deo et omni populo. Quomodo tradiderunt eum summi sacerdotes et principes nostri in damnationem mortis et crucifixerunt eum, et super omnia, tertia dies est quod hec facta sunt. Alleluia!	Zwei Jünger: Traditus fuit Jesus potens in opere & sermone coram Deo & omni populo.
His dictis, Peregrinus *gravi voce, quasi eos increpando, cantare incipiat:* O stulti et tardi corde ad credendum in omnibus que locuti sunt Prophete! Alleluia! Nonne sic opportuit pati Christum et intrare in gloriam suam? Alleluia!	Jesus: Stulti & tardi corde ad credendum in omnibus quae locuti sunt Profetae. Nonne oportuit hec pati Christum & ita intrare in gloriam suam.

Quo facto, fingat se velle discedere;
Ipsi *autem retineant eum et dicant:*
Sol occasum expetit,
jam hospitari expedit.
(etc.)
Mane nobiscum quoniam advesperascit et inclinata est jam dies. Alleluia! Sol vergens ad occasum suadet ut nostrum velis hospicium; placet enim nobis sermones tuos, quos confers de ressurectione magistri nostri. Alleluia! [etc.]

Tenor [Historia]:
Et dum fabularentur appropinquaverunt Castello quo ibant & Jesus finxit se longius ire & discipuli coegerunt eum dicentes:
Jünger [Tutti ripieno à 5 voci]:
Mane nobiscum Domine, quoniam advesperascit.

Hier bildet der Oratoriendialog einen Ausschnitt aus dem älteren liturgischen Drama. Dasselbe ist der Fall mit A. Banchieris Dialog zwischen Christus und den drei Marien aus den Ecclesiastiche Sinfonie (Venedig 1611) mit dem Unterschied, daß hier der Historicus fehlt und damit fast eine Identität mit den älteren Vorlagen (Couss. S. 183, 267, 301) hergestellt wird. Nur um weniges verkürzt ist ein Dialog von Giov. Batt. Riccio vom Jahre 1620[1] gegenüber dem von Coussemaker[2] aus einem Prozessionale des 15. Jahrhunderts abgedruckten unter dem Titel »Die Verkündigung«.

[Couss. a. a. O. S. 280.]
In annuntiatione B. M. Verginis Representatio.

Angelus: Ave, Maria, gratia plena. Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus.

Ne timeas, Maria, invenisti gratiam apud Dominum. Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Jesum. Hic erit magnus et filius altissimi vocabitur. Et dabit in domo Jacob in eternum; et regni eius non erit finis.

[Giov. B. Riccio.]
Dialogo: Angelo e Maria [1620].
Tutti (à 4): Verbum caro factum est de Virgine Maria.
Baß u. Contraalt [Historia]: Missus est Angelus Gabriel a Deo in civitatem Galileae ad Virginem Mariam & ingressus Angelus ad eam dixit:
Angelo [Tenor]: Ave, ave, ave gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus.
Baß u. C. Alt [Historia]: Quae cum audisset turbata est in sermone eius & cogitabat qualis esset ista salutatio & ait Angelus ei:
Angelo: Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum. Ecce concipies & parties Filium & vocabis nominem eius Jesum.

---

1 Aus *Il terzo libro delle divine lodi musicali*, Ven. 1620.
2 a. a. O. S. 280.

Maria: Quomodo fiet istud, Angele Dei, quia virum in concipiendum non pertuli?

Angelus: Audi, Maria, virgo Christi. Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus altissimi obumbrabit tibi. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum vocabitur filius Dei .....

Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum.

[Folgt kurze Begrüßung der Elisabeth. Darauf:]

Maria: Magnificat anima mea etc.

Cantant Chorarii »Te deum laudamus« usque ad ecclesiam.

Maria [Sopran]: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?

Angelo: Spiritus sanctus superveniet in te & virtus altissimi obumbrabit tibi.

Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum.

Tutti (à 4): Verbum caro factum est de Virgine Maria[1].

Die am Schlusse des älteren Stückes angefügte Bemerkung erweist seine Bestimmung als Prozessionsgesang. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Oratoriendialog demselben Zwecke diente; doch hat vielleicht auch die Sitte, neue Madonnenbilder mit Musik einzuweihen zur Komposition solcher Verkündigungen angeregt. Das Thema findet sich auch bei Ign. Donati (*Motetti concertati .. con Dialoghi, Salmi e Letanie della B. V.* op. 6. Ven. 1618), Severo Bonini (*Il primo libro dei Motetti*, Ven. 1609) Margareta Cozzolani (*Salmi ... Motetti et Dialoghi*, Ven. 1650) und anderwärts in ähnlicher Weise bearbeitet. Des weiteren erscheinen Stoffe wie »Jesus im Tempel«, »Gabriel und Zacharias« (Bazzino, a. a. O.; Pietro Pace, *Il terzo libro de' Motetti*, Ven. 1614), »Die Samariterin«, »Die Auferweckung des Lazarus« (Donati, a. a. O.), »Adam und Eva im Paradiese« (Biasio Tomasi, *Il primo libro de' sacri fiori*, Ven. 1611[2]; G. Fr. Capello, *Motetti e Dialoghi*, Ven. 1615), »Abraham« (Capello a. a. O.). Hierher gehören auch die späteren Oratoriendialoge Carissimis, Gratianis, Foggias, Marcorellis u. a., die — wenn sie auch fortgeschrittenere formale Bildungen aufweisen — sich unmittelbar den genannten Stücken anschließen. Überall ist ein (noch unbezeichneter) Historicus tätig, der teils zu Anfang vorbereitend, teils in der Mitte erläuternd oder am Ende abschließend die Worte des Evangeliums vervollständigt[3]. Die von ihm angekündigten Soliloquenten treten jedesmal lebhaft empfindend hervor, nicht so sehr handelnd, als von dem

[1] In J. Donatis Verkündigungsdialog (s. später) sind die Worte hinzugefügt »et habitavit in nobis et vidimus gloriam eius, quasi unigeniti a patre, plenum gratiae et veritatis«.

[2] Mitgeteilt im Anhang.

[3] Über seine musikalische Behandlung s. unten.

betreffenden Ereignis innerlich ergriffen und zu maßvollen Affektausbrüchen geneigt. Die Auswahl der Textworte ist gerade in dieser Hinsicht ungemein geschickt getroffen und zeugt für ein feines Gefühl für das in so kleinem Rahmen künstlerisch Zulässige.

Ein Teil alter, ehrwürdiger Kunstübung liegt vor uns, Jahrhunderte hindurch erhalten durch die konservierende Kraft der Kirche und im künstlerischen Gewande dennoch den Forderungen einer neuen Zeit angepaßt: Aus dem liturgischen Drama des Mittelalters erwuchs das lateinische Oratorium, dessen Urbestandteile mit diesen Oratoriendialogen gegeben sind. Welche Leistungen die Tonsetzer hier vollbrachten, welcher Art die musikalische Einkleidung der Stücke ist, wird im Zusammenhange mit den gleichzeitigen, denselben musikalischen Behandlung unterstehenden italienischen Oratoriendialogen besprochen werden. Hier bleibt noch etwas über ihre Stellung im Gottesdienste zu sagen.

Wie im liturgischen Drama die Beziehung zur Liturgie durch Aufnahme von Sequenzen und Kirchenhymnen hergestellt wird, so geschieht es ähnlich in den neuen Dialogen: Das Benedictus, Magnificat oder eine Antiphon wie Verbum caro factum est bilden häufig den Schluß einzelner Dialoge und leiten wohl sofort in die offizielle Liturgie über. In einigen der späteren Oratorien, z. B. Carissimis »Damnatorum lamentatio« und »Martyres« ahmen die vom Chor als Antwort auf den Gesang des Solisten gleichmäßig wiederholten Refrains geradezu die Praxis des Antiphonen- und Litaneigesanges nach. Im Gottesdienst standen die Oratoriendialoge an derselben Stelle wie die Motetten, die nach altem Brauche beim Graduale und Offertorium als Einlage gesungen wurden. J. Donati schließt z. B. seinen Dialog »Lazarus« mit der mehrstimmigen Bearbeitung des Responsoriums »Collegerunt pontifices«, das als Graduale am Palmsonntag nach der ersten Lektion angestimmt wird. »Die lateinischen Oratorien waren anfangs nach Art jener Motetten, welche man überall in den geistlichen Chorvereinen sang und die man vor Zeiten an jedem Feste statt der Antiphonen, Gradualien und Offertorien hörte«[1], weiß der gut unterrichtete A. Spagna zu berichten. Nicht ohne Grund finden sie sich in den Druckwerken als Nachbarn der Messen, Motetten, Psalmen und Litaneien, mitten in diese hineingestreut, nur durch den Titel

[1] Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VII, S. 65. Innocentio Vivarino schrieb seine Motetten v. J. 1620 (*Il primo libro de' Motetti*, Venedig) »parte di esse in luoco d'Intermedii nelle rappresentazioni spirituali, parte per Introiti delle Santissime Messe e nel principio de' Vespri.«

»Dialogo« von den anderen Kompositionen ausgezeichnet, wie denn auch mehrere unter dem Namen Oratorium gehende Stücke Carissimis in rein motettischer Form vorliegen[1]. Die im Verhältnis zu den Motetten verschwindend geringe Anzahl gedruckter Dialoge läßt darauf schließen, daß diese — wie Spagna angibt — nur bei Kirchenfesten, gleichsam als Feiertagsaufführungen, benutzt wurden. Und zwar scheint diese Sitte namentlich in Oberitalien hergebracht gewesen zu sein; die meisten, wenigstens alle vorhin erwähnten Sammlungen rühren entweder von venetianischen oder doch oberitalienischen Meistern (Ferrara, Brescia, Bologna) her und wurden mit Ausnahme der Banchierischen sämtlich in Venedig gedruckt. Vielleicht, daß gerade in Oberitalien, das mit dem Mutterlande des liturgischen Dramas nie außer Berührung gekommen war, sich die älteren Traditionen unmittelbar am Leben erhalten hatten. An eine Beeinflussung durch die Betsaalpraxis der römischen Congregazione dell' Oratorio mit ihren in der Landessprache abgefaßten, poetischen Dialogen, ist nicht zu denken, da Venedig erst 1652 Bekanntschaft mit ihr schloß[2].

Freilich waren die liturgischen Oratoriendialoge auch in Rom nicht unbekannt. Soweit ich sehe, haben jedoch die römischen Pressen schlecht für ihre Verbreitung gesorgt; unter der römischen Motettenliteratur ist mir nur ein einziger zu Gesicht gekommen, ein 1625 erschienener *Dialogus annuntiationis B. M. V.* von Micheli Romano[3], der schon durch die separate Edition auffällt. Ob hier der Klerus einer prinzipiellen Einführung von Dialogen ins Hochamt zunächst mißtrauisch gegenüberstand und ebenso wie beim Vortrage der Passion an dem streng gregorianischen Lektionen-Ritus festhielt, oder ob der römische Kirchenbesucher nicht immer Geschmack an ihnen fand[4], läßt sich nicht entscheiden. Vielleicht war beides der Fall, denn im Jahre 1639 sehen wir das lateinische Oratorium in Rom bereits völlig isoliert und in den Händen der Archiconfraternità del SS. Crocifisso, die es nun zur Fastenzeit in ihrer Kirche S. Marcello pflegt. Der Franzose Maugars wohnte in diesem Jahre einer Aufführung bei und berichtet darüber[5]:

---

[1] S. Fr. Chrysanders Aufsatz in der Leipz. Allg. Mus. Zeitung 1876, S. 67 ff.

[2] Giov. Marciano, Memorie historiche della Congregatione dell' Oratorio, Neapel (1693), V, S. 360.

[3] Exempl. in der Bibl. S. Cecilia, Rom.

[4] Darauf scheint eine Bemerkung Spagnas zu deuten, a. a. O. S. 66.

[5] Résponce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, Rome 1639. Ausg. Thoinan S. 29.

Diese bewunderungswürdige und hinreißende Musik wird nur an den Freitagen der Fastenzeit von 3 bis 6 Uhr gemacht. Die Kirche ist nicht ganz so groß wie die Saint-Chapelle in Paris; am Ende derselben ist ein geräumiger Singechor mit einer mittleren sehr sanften, angenehmen Orgel für die Singstimmen. An den Seiten der Kirche befinden sich zwei weitere kleine Tribünen für die ganz vortrefflichen Instrumentisten. Die Sänger begannen mit einem Psalm nach Motettenart, worauf alle Instrumente eine prächtige Symphonie spielten. Darauf trugen die Sänger eine Geschichte aus dem alten Testament vor nach Art einer geistlichen Komödie wie die von Susanna, von Judit und Holofernes, von David und Goliath. Jeder Sänger stellte eine Person der Geschichte vor und hob mit Nachdruck die Worte hervor. Darauf sprach einer der berühmtesten Prediger die Ermahnung (exhortation), nach deren Beendigung die Musik das Evangelium des Tages rezitierte, wie die Geschichte von der Samariterin, dem kananäischen Weibe, von Lazarus, der Magdalena und dem Leiden unseres Herrn. Die Sänger ahmten die verschiedenen Personen, die der Evangelist (!) bezeichnete, vortrefflich nach[1].

Demnach besaß man auch in Rom um 1639 schon einen reichen Vorrat von Dialogoratorien, die vielleicht nur handschriftlich erhalten, aus dem Archiv der Kirche ans Tageslicht zu fördern eine verdienstvolle Aufgabe für römische Musikgelehrte wäre. Das Liceo musicale in Bologna besitzt einen Sammelband mit wertvollen lateinischen Oratoriendialogen und -monologen von römischen Meistern des 17. Jahrhunderts[2]; doch beweisen Faktur und Melodik, daß es Leistungen einer etwas späteren Zeit (von etwa 1640—70) sind, die, weil sie zugleich eine Kenntnis des gleichzeitigen italienischen Oratoriums voraussetzen, uns erst in einem der folgenden Kapitel näher beschäftigen werden.

3. Kapitel.

Das italienische Oratorium (Oratorio volgare).

1. Zur Geschichte des Laudengesangs bis z. J. 1563.

Im vorigen Abschnitt wurde der Nachweis zu erbringen versucht, daß in den lateinischen Oratoriendialogen des beginnenden 17. Jahrhunderts das mittelalterliche liturgische Drama eine Wiedergeburt aus dem Geiste der neuen Zeit erlebte. Wir bemerkten, daß die gottesdienstliche Stellung, Stoffe und Diktion hier wie

[1] Vergl. hierzu die 67 Jahre später geschriebene Schilderung Spagnas (a. a. O. S. 65), aus der hervorgeht, wie das 1639 noch in enger Beziehung zum Gottesdienst stehende Oratorium allmählich den Charakter einer geistlichen Konzertaufführung annahm.

[2] Unter Autori romani tom. II. s. auch Kat. Bol. II. S. 342.

dort die gleichen sind, daß nur die sichtbare Darstellung ausschied und dafür die Partie des orientierenden Erzählers eintrat. Nirgends fand sich dabei Ursache, Filippo Neris, des »wunderlichen Heiligen«, zu gedenken oder an den italienischen Laudengesang anzuknüpfen. Dies wird erst nötig bei der Untersuchung über die Entstehungsgeschichte des vulgären, in der Landessprache abgefaßten Oratoriums. Sie ist bei weitem komplizierter als die des anderen, da hier anscheinend eine wirkliche Neuerung, wenn nicht gar Erfindung vorlag, bei der weniger eine ältere Tradition als frei schöpferischer Künstlergeist wirksam war.

Um den Grad des Verdienstes Neris am Zustandekommen des italienischen Oratoriums abzuschätzen, bedarf es einer geschichtlichen Skizzierung jenes Laudengesanges, dessen »Einführung« in Rom ihm zugeschrieben wird.

Auch für den Laudengesang finden sich die Quellen im Mittelalter. Die **Lauda**, das geistliche Volkslied Italiens, verdankt ihr Emporblühen der großen religiösen Bewegung um die Wende des 12. Jahrhunderts, die im Wirken des heil. Franziskus von Assisi († 1226) und in den Flagellantenzügen um 1300 ihren Höhepunkt erreichte[1]. Ihre engere Heimat ist Umbrien, von wo aus sie sich unter der Autorität der Franziskanerdichter mit Jacopo da Todi an der Spitze weiterverbreitete. Die große Masse des Volkes, an dessen natürliches Empfinden die ganze Bewegung vornehmlich anknüpft, fand in der Lauda eine Kunstform, die ihm das, was in den ihm unverständlichen lateinischen Hymnen stand, lebensvoller vermittelte und ihm Gelegenheit gab, dem religiösen Drange seines Herzens jederzeit, auch außerhalb der Kirche, in ungezwungener Weise Ausdruck zu verleihen. Hang zur Schwärmerei, tiefe Innerlichkeit und Sinn für die Natur mit ihren Wundern, das waren die drei Anlagen, aus denen heraus die franziskanischen Volksdichter ihre Lauden fürs Volk schufen.

Als strophisches Gedicht hat die Lauda von Haus aus lyrischen Charakter. Jedoch ist dieser nicht überall streng gewahrt, sondern durch Aufnahme fremder Elemente oft erweitert. Je nach dem Vorwiegen des einen oder andern Charakters lassen sich unterscheiden: im eigentlichen Sinne **lyrische** (da cantare univocamente),

[1] A. d'Ancona, Origini etc. I, S. 100 ff. E. Monaci, Rivista filol. rom. I, S. 248 ff. H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885, S. 406 ff. P. Runge, Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349, Leipzig 1900, S. 3 ff., 46 ff. Zeitschr. f. rom. Philologie, XIII, S. 115 ff. E. Wechssler, Die romanischen Marienklagen, Halle a. S. 1893, S. 30 ff.

erzählende, und dialogisierende Lauden (da recitar alternamente da personaggi), von denen die ersteren sich in der Anlage den Kirchenhymnen, die letzteren den Evangelienlektionen näherten[1]. Früh gab es Lauden fürs ganze Kirchenjahr, und zwar teilt sich die Literatur dem Inhalt nach in vier Gruppen:

1) Lauden mit allgemein religiösem Inhalt für Sonntage außerhalb der Passionszeit (Lob Jesu, Marias, Verherrlichungen des Kreuzes, sog. Allegrezze usw.),
2) Lauden mit Bezug auf Leben und Wirken von Heiligen (an Wochentagen),
3) Lauden pro defunctis, und
4) Lauden für die Passionszeit, die sich wiederum in Marienklagen und Darstellungen einzelner Teile des Passionsvorgangs scheiden.

Die unter 1) und 2) genannten Gruppen beschränken sich auf das rein lyrische (betrachtende) oder erzählende Element, während Marienklagen und Passionslauden im engeren Sinne auch das eindringlichere dialogische Moment aufnehmen[2].

Die musikalische Behandlung, die wir hier nur streifen können, ist in allen Fällen die gleiche: das Absingen erfolgt nach echt volkstümlicher Art in der Weise des Strophenlieds. Obwohl schon im 13. Jahrhundert sich Tonsetzer fanden, die originale Laudenmelodien verfertigten[3], entsprach deren Tätigkeit doch nicht dem Massenverbrauch im Lande. Man griff daher schon früh zu dem Mittel, den Dichtungen beliebte und bekannte Volksweisen unterzulegen oder jene geradezu auf diese zu dichten. Die alte Volksmelodie »Ben venga Maggio«[4] mit geistlichen Parodien von Savonarola u. a.

---

[1] Eine Übersicht über ältere und neuere Laudenliteratur bei P. Runge, a. a. O. S. 51 ff., zusammengestellt von H. Schneegans; desgl. in Scelta di Curiosità letterarie Nr. 238 (18 1), S. VII, Anm. In dems. Bande Laudi di Carmagnola und di Bra. — Ebenda Nr. 152 Poesie popolare religiose del secolo XIV. — Weiterhin Neudrucke bei Gius. Rondani, Laudi drammatiche dei disciplinati di Siena, in Giorn. stor. II, 274 ff. — Eine Auswahl mit Melodien bei Eugenia Levi, Lirica Italiana antica. Firenze 19·5.

[2] S. die Statistik bei E. Monaci, Uffiej drammatichi dei disciplinati di Umbria in Riv. fil. Rom. I, S. 262—267.

[3] Über die ältere Laudenmusik fehlen bisher noch eingehende Untersuchungen. H. Thode, a. a O. S. 4·2 zitiert nach Salimbenis Chronik als frühe Laudenkomponisten: Henricus Pisanus, Frater Vita in Lucca, Frater Johanninus de Ollis, Frater Guidolius Januarius von Parma.

[4] Eine undeutliche Beschreibung bei d'Ancona, a. a. O. II, S. 262. Es ist wohl dieselbe, welche E. Levi, a. a. O. S. 96 in dreistimmigem Tonsatze aus späterer Zeit mitteilt und die auch Animuccia im ersten Buche seiner

steht an der Spitze; daneben erscheinen Ballaten und Karnevalslieder, und häufig heißt es »questa lauda ha modo proprio« oder »cantasi come x x«. Das geistliche Laudengedicht und die weltliche Volksweise, sie wanderten früh Hand in Hand, bleiben auch in späteren Jahrhunderten mit einander verbunden und sind noch heute auf italienischem Boden vereint anzutreffen.

Unter den genannten Laudenarten kommt für unsere Untersuchung vor allem die Dialoglauda in Betracht als diejenige, welche der weitesten Entwickelung fähig war.

Sie tritt in doppelter Gestalt auf, entweder als streng durchgeführtes Wechselgespräch oder als Dialog mit verbindender Erzählung. Die poetische Form der Lauda überhaupt ist die aus vier bis acht Stanzen bestehende Strophe (endecasillabo rimato), innerhalb deren sich auch die beiden Arten der Dialoglauden bewegen. Die strenge bindet sich an die Strophengliederung und läßt das Ende jeder Wechselrede mit dem Strophenabschluß zusammenfallen. Diese Manier scheint die ältere zu sein, sie findet sich schon in Jacopones († 1306) Dialogen »Kampf zwischen Leib und Seele«, Contrasto fra Jacopone e il Demonio, D. fra i Devoti e la Vergine mit dem berühmten Anfang »Donna del paradiso«. Als Paradigma mag ein Beispiel aus der Laudengruppe pro defunctis stehen, in der unter der Bezeichnung »Contrasto« dem Allzerstörer Tod das blühende, nach mittelalterlicher Anschauung sündige Leben gegenüber gestellt zu werden pflegt.

Morte e Peccatore (15. Jhdt.)[1].

La Morte: Jo son per nome giamata morte
Ferisco a chi tochi la sorte,
Non è homo cosi forte
Che da mi possa campare.

Lo Peccatore: Tu dici el vero io lo confesso,
Perchè lo dici a mi instesso,
Risguardando el tuo aspeto
Tuto me fai tremare.

La Morte: Tremar te fa el mio aspeto
Fuzir voresti el mio conspeto,
Se tu cognosesse el mio intelletto
Per sancta me voresti adorare.

Lo Peccatore: O Dio che quelle che me dice!
Nonè homo cosi felice,
Risguardando se creterisse
Che soto terre no volesse intrare. usw.

Laudi spirituali v. J. 1563 im Sopran der Savonarolaschen Lauda »Ben venga amore« verwertet.

[1] Scelta di Cur. lett. Nr. 132, I, S. 47. Ebenda Nr. 238, S. 51, 115.

Wendungen wie »Jo son' la morte«, »Jo son' Maria« in Dialoglauden dieser Art weisen auf sichtbares Auftreten der Redenden; da eine »Handlung« jedoch nicht vorliegt, so wird man sich den Vortrag nach Art sprechender Bilder denken können, ähnlich wie noch später in Wien und andern Orten die sog. Sepolcros aufgeführt wurden. Freilich entkeimte der Lauda schon um 1300 ein wirkliches Bühnen-Drama, die sog. Devozione[1], die in Italien die Stelle des lateinischen Dramas Galliens vertrat und alsbald in der noch umfangreicheren Rappresentazione sacra aufging; die alte, strenge Dialoglauda nach dem Muster der Contrasti aber bestand fort und wird uns ohne erhebliche Veränderung sogleich bei Filippo Neri wiederbegegnen.

Zur strengen Dialoglauda bildet die erzählende Lauda den Gegensatz: sie führt die Ereignisse in novellistischer oder monologischer Form vor. Einer erzählenden Marienlauda des 15. Jahrhunderts[2] sind folgende Strophen entnommen:

[Maria:] Lo Angelo mi disse: »Lo signor è con techo«.
Or li rispondo: »No è mecho,
Ma Pilato a la colona l'a ligato
Chi lo flagela con grande dolore.«

— — — — — — — — — —

Lo mio fiolo [figlio] me rispondea
E dolcemente a mi dicea:
»Non piangiti tanto, o madre mia,
Ve lasserò Joanne per vostro filiolo.«
He piangendo li rispondea:
»Che cambio è questo, o vita mia?
Tuta la gratia di voi aveva
Hor recevo uno homo per voi creatore.« usw.

Von hier aus war es nur ein Schritt zu jener Laudenart, die erzählende und dialogisierende Partien verbindet und daher am besten »historische« Lauda genannt wird. Aus der hierher gehörigen umfangreichen Literatur, die bisher weder zur Vorgeschichte der Passion noch des Oratoriums ausgenützt wurde, seien drei Beispiele angeführt; einer das lyrische Element vor dem dialogischen bevorzugenden historischen Lauda aus dem Jahre 1446 gehören die Verse an:

[1] d'Ancona, Origini I, S. 184 ff. Ders. in Riv. di Fil. Rom. II, S. 5 ff. mit zwei Neudrucken.

[2] Scelta di C. l. Nr. 238, S. 27.

[3] Scelta di C. l. Nr. 152, II, S. 34.

Pianzea la vergine Maria
De gran dolor che la sentia,
Del so fiolo che ela vedeva
Morire in croce con due ladroni:
»O don[n]e mie a pianzar me aidati
»Voi che savi [sapete] chè dolore amare.
»Se nol saviti, hor vel pensati
»In quanta doja ne sta el mio core.«
Pianzea Zoane evangelista:
»Madre, con [come] dura morte è questa
»Che peccato feci dolente e trista
»Ne mi nè mei antesuri [anteccessori].«
Responde Christo in su la croce
Pianamente in bassa voce:
»Madre non follo el vostro peccato,
»Che avissi dito neanco pensato,
»Ma follo ajuda quel traditore,
Che me vendè trenta denari
»Ben comparolo pene mortale
»Per la soa gran desperatione.« usw.

Aus einer dem 15. Jahrhundert entstammenden Passionslauda[1]:

Str. 9. Aparve Jesù soprano
Quasi in forma de ortolano
Perochè pianzeva in voce piano,
Aparve a ley glorificato.
10. »Signore«, disse [Maria] per amore,
»Piango Christo redentore,
»Se ay tolto el mio signore,
»Dime, dove lay portato?
11. »Ch'io el torò cum grande effetto,
»L'amor mio Jesù diletto
»Tengolo io nel cuor stretto,
»Per l'amor che ma portato.«
12. In quella hora Cristo favella
El suo nome Maria apella,
La sua faza tanto bella,
Dimostrò lo innamorato. usw.

Sehr lebendig und anschaulich entwickelt eine Passionslauda aus Bra (Piemont) Verhör und Verurteilung Christi[2]:

Str. 3. Et tosto Christo fu ligato,
A casa de Anna [Anania] fu menato,
Et li fu examinato
Se lui era predicatore.

[1] Scelta di C. I. Nr. 152, I, S. 65.
[2] Scelta di C. I. Nr. 238, S. 121. Aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Anna forte lo spiava
De qual leze el predicava
Christo allora li risponde
Che palese el parlava.

Allora un zudeo alza la mano:
»Feri Christo per gran unta.«
Poi li disse: »O gran villano,
»Cusi risponde al tuo signore?«

Christo respose humilmente:
»Che agio fato, o cruda gente?
»Voi me ferite pur per niente
»Come se fusse un malfattore.«

Anna allora el fè ligare,
Poi da Caiphas el fè menare,
Crideven tuti al più cridare
Che fusse morto cum dolore.

Disse Caiphas: »Or me parlate
»Che homo è questo che menate?
»Disitime di che lo accusate,
»Chè el no mi pare malfattore.«

Allora respose un zudeo:
»Ascolta va poco, segnor mio.
»Questo se fa figliol de Dio
»Et disprezza nostro honore.« usw.

Sieht man von der poetischen Fassung dieser historischen Lauden ab, so zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den lateinischen Oratorien-Dialogen, von denen oben die Rede war: Frage und Antwort werden durch erzählende Partien eingeführt und abgelöst, der Vortrag geschieht konzertmäßig. Freilich tritt der Unterschied zwischen Handlung und Erzählung zunächst nur fürs Auge hervor, da auch hier wie bei der rein lyrischen Lauda das Absingen auf eine Strophenmelodie erfolgt. Daß aber die Illusion des Volkes sich hierdurch keineswegs stören läßt, ist eine noch heute oft zu beobachtende Tatsache. Dem italienischen Volke war diese Praxis selbst auf der Bühne geläufig von den »Maggi« her, die zur Begrüßung des Mais von den Landleuten dramatisch gesungen wurden und ihre stehende, immer wiederkehrende Melodie (Ben venga Maggio, s. oben S. 20 Anm. 4) hatten; im liturgischen Drama Galliens und in der späteren Rappresentazione sacra begegnen wir derselben volkstümlichen Kunstübung.

Der lyrische Vortrag auch der historischen Lauden wird bestätigt durch Nachrichten über ihre Verwendung im kirchlichen Leben des 14. bis 16. Jahrhunderts. Es scheint, daß bereits im Anfange des 14. Jahrhunderts statt der lateinischen Hymnen, denen

das römische Brevier die Stelle unmittelbar nach der Matutin einräumte, Lauden in der Volkssprache eintraten. Das aus dieser Zeit stammende Rituale der Disziplinaten von S. Domenico in Perugia gibt an, daß Lauden angestimmt wurden nach der Geißelung (disciplina), Sonntags nach der Messe und Predigt und am Karfreitag während der Fußwaschung[1]. Nach den 1327 bestätigten Statuten der Compagnia die S. Stefano in Assisi vereinigten sich die Brüder derselben am Abend des Karfreitags im Oratorium (!) und verbrachten, nachdem der Prior ihnen die Füße gewaschen, die Nacht mit Absingen frommer Lauden[2]. Ähnliches schreibt eine Anweisung für das Matutinoffizium zum ersten und letzten Sonntage jeden Monats im Laudenkodex von Carmagnola (15. Jahrh.) vor[3], und die berühmte »Lamentazione metrica« von 1517 (Abfassung früher), eine längere Passionslauda, war bestimmt, am Karfreitag nach der Matutin von den Klerikern angestimmt zu werden[4].

Wir sehen also den Laudengesang im kirchlichen Leben des ausgehenden Mittelalters auf das mannigfachste verwendet, bemerken aber zugleich, daß seine Stellung zum Gottesdienst selbst eine nur lockere war: am häufigsten dient er bei öffentlichen oder Privatandachten der geistlichen Brüderschaften zur Regehaltung der Andacht und Beschäftigung der Phantasie. Da nun die Betübungen solcher Genossenschaften (Compagnie, Congregationi, Confraternità) in den ihren Kirchen zugehörigen Oratorien abgehalten zu werden pflegten, so verknüpfte sich mit dem Laudengesang wohl schon früh der Gedanke an das Oratorium, d. h. den Betsaal. Der Titelholzschnitt einer 1489 auf Kosten Lorenzos de' Medici in Florenz gedruckten Laudensammlung stellt eine solche Betübung dar: rechts ein Madonnenaltar, vor ihm drei Sänger — zwei Männer und ein Knabe —, weiter zurück vornehme Damen und Herren, sitzend und dem Gesange lauschend; aus dem dunklen Oratorium fällt der Blick durch die Tür in die sonnbeleuchtete Hauptkirche[5]. Hier tritt der Charakter der Privatandacht unmittelbar hervor. J. Sansovino berichtet über eine andere Art Betübungen vom Jahre 1546 aus Florenz:

---

[1] E. Monaci, Riv. di fil. rom. S. 256, 257. G. Mazzatinti, I Disciplinati di Gubbio, Giorn. di Fil. Rom. III (1880), S. 96.

[2] E. Monaci, a. a. O. S. 242. ». . s'adunino i Fratelli nell' Oratorio; il Priore lavi loro i piedi, e si passi la notte in devote Laudi.«

[3] Scelta di C. I. Nr. 238, S. XVII. »Frateli mei carissimi, perseverant in le nostre bonne usanze, in questa present matina noy si farema canter officij, priere, laude he oration, le qual saran cantà a lo honor he gloria de Dio.«

[4] Herausgegeben von C. Salvioni, Turin 1886.

[5] Reproduktion bei E. Levi, a. a. O. S. 67.

Es gibt hier [in Florenz] einige Handwerkerschulen [scuole d'artigiani], darunter die von Orsanmichele und S. Maria Novella. Diese kommen jeden Sonnabend nach neun in der Kirche zusammen und singen hier vierstimmig fünf oder sechs Lauden oder Ballaten in der Komposition von Lorenzo de' Medici, Pulci und Giambullari, indem bei jeder Lauda die Sänger wechseln. Am Schlusse wird unter Orgelspiel und Gesang ein Madonnenbild enthüllt und das Fest ist beendet. Diese Leute heißen Laudesen und haben einen Vorstand, Kapitän der Laudesen genannt[1].

Die Brüderschaft der Laudesen, bereits 1183 in Florenz gegründet, hatte also ihre Sitte Lauden zu singen bis ins 16. Jahrhundert dort bewahrt[2]. In Florenz überhaupt stand im 15. Jahrhundert der Laudengesang in vollster Blüte, wenn er auch ein anderer geworden war als zu des hlg. Franz Zeiten. Vom Hofe Lorenzos de' Medici aus hatte sich allmählich jener aristokratische, hellenisierende Geist seiner bemächtigt, dem J. L. Klein[3] geradezu eine »Fälschung der Volkspoesie« zuschreibt. Im Kreise der platonischen Kunstakademie Lorenzos eifrig gepflegt, war die Laudendichtung zu einer Gattung höfisch-eleganter Poesie geworden und hatte ein gut Teil ihrer religiösen Unbefangenheit in Ausdruck und Inhalt eingebüßt. Die Verflachung und Verwilderung des religiösen Lebens um 1500, die so weit ging, daß der Papst sich 1514 sienesische Arbeiter (Artegiani senesi) nach Rom kommen und Possenspiele und rüpelhafte »Dialoghi contadineschi« von ihnen vorsingen ließ[4], trugen zur Hebung der alten Schlichtheit und Frömmigkeit nicht bei. Wenn wir den um die Mitte des 16. Jahrhunderts laut werdenden Klagen trauen dürfen, befand sich der Laudengesang um diese Zeit in einer Periode des Verfalls. Filippo Giunti, der i. J. 1563 in Florenz ein Buch Laudi spirituali unter der Redaktion Serafino Razzis herausgab[5], spricht es offen aus:

Diese geistlichen Lieder (canzoni), Lauden genannt, die man früher demutsvoll nicht nur in Klöstern und bei Zusammenkünften gottgeweihter Personen, sondern auch in Gesellschaften und Privathäusern sang, sind doch noch nicht so üblich als es lobenswert wäre, und die Art und Weise, solche Laudi, von denen viele insbesondere heilige Marienlieder sind, zu singen, ist jetzt mehr als je außer Brauch gekommen. . . . Ich wundere

---

[1] E. Levi, a. a. O. S. XIX. Daselbst eine in Orsanmichele gesungene Lauda aus Razzis Sammlung S. 154.

[2] Sie setzten den Brauch bis zum Jahre 1731 fort. E. Levi, a. a. O. S. XIX.

[3] Geschichte des italienischen Dramas, 1866, S. 197.

[4] Klein, a. a. O. S. 215.

[5] Il primo libro delle Laudi spirituali da diversi eccellenti e devoti autori antichi e moderni composte. Exempl. Bibl. S. Cecilia, Rom. Lic. mus. Bologna.

mich, daß viele Klostervorstände und dem Dienste Gottes ergebene Personen, die — mit Ausnahme dieses Mißgriffs — mit Recht von der ganzen Welt geschätzt werden, billigen, daß man statt dessen die ausgelassensten Arten von Musik (le più lascive sorte di Musica) singt. . . Hier findest du solche Lieder, die wie gesagt Lauden heißen, ähnlich den Hymnen, die man in Gottes Kirchen singt. Aber die Zeit, die fortgesetzt Neues, sei es Gutes, sei es Schlechtes bringt, — ebenso wie sie seit 40 Jahren die Gewohnheiten (costume) der Menschen größtenteils verändert und neue Bräuche (usanze) und Lebensweisen (modi di vivere) in allen andern Dingen eingeführt —, sie hat statt der schönen Sitte, Laudi zu singen, minder löbliche Gesänge in die Klöster gebracht und statt Feste und Rappresentationen, die man ehedem veranstaltete, Komödien und andere scherzhafte, wenig erfreuliche Dinge an heiligen Orten und zwischen Personen geistlichen Standes eingeführt.

Giuntis Worte waren nichts anderes als das Echo der Beschlüsse, die das soeben (1563) beendete Tridentiner Konzil über die dringend notwendige Reinigung der kirchlichen Tonkunst von Laszivitäten aller Art gefaßt hatte [1]. »Lauden sind Lieder, ähnlich den kirchlichen Hymnen«, — diese Erklärung war für Florenz, der bisherigen Zentrale des Laudengesangs, nicht nötig, vielleicht aber für das übrige Italien und besonders Rom. Ob in Rom der Laudengesang während der Renaissance je eine solche Pflege genossen wie in Florenz, ist zweifelhaft; sichere Kunde über sein Auftauchen dort erscheint erst mit dem Auftreten der beiden Florentiner Neri und Animuccia, die den toskanischen Brauch anscheinend mit herüberbrachten und das Glück hatten, ihm im Mittelpunkt der katholischen Welt ein neues, sicheres Heim zu gründen.

2. Die Congregazione dell' Oratorio.

Filippo Neri, mit dessen Wirken die fernere Geschichte des Laudengesangs eng verknüpft ist, war i. J. 1515 in Florenz geboren. Zum Kaufman bestimmt, ging er mit 15 Jahren nach S. Germano bei Montecassino, wählte aber bald Rom als ständigen Wohnsitz und wurde hier Geistlicher. Schon als Jüngling ein religiöser Schwärmer und zu extatischen Zuständen neigend, gründete er i. J. 1551 zur Hebung der Sittlichkeit und Religiosität unter dem Volke eine Vereinigung von Weltpriestern ohne Gelübde,

[1] »Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sivo organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, item seculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant; ut domus Dei vere domus orationis esse videatur, ac dici possit.« Dekret der 22. Sitzung des Konzils (1562). S. P. Sarpi, Istoria del Concilio Tridentino, London 1619, S. 135.

deren Übungen zunächst im Hause des Heiligen (seit 1551), später (seit 1558) im Oratorium von S. Girolamo della Charità stattfanden[1]. Ob der Name »Congregazione dell' Oratorio«, den die Gemeinde annahm, vom Orte ihrer Zusammenkunft auf sie überging oder, wie Neris Schüler Agostino Manni will[2], von den Gebeten, orazioni, die im Mittelpunkte der geistlichen Übungen standen, tut nicht viel zur Sache. Der Erfolg der Esercitii spirituali war sensationell; schon im Jahre 1564 ersuchten die in Rom weilenden Florentiner Neri, die Leitung ihrer Gemeinde bei S. Giovanni dei Fiorentini zu übernehmen; 1574 errichtete man zur Abhaltung der Versammlungen in der Nähe dieser Kirche ein Oratorium, und ein Jahr später erwarb die Kongregation die Kirche Sa. Maria in Vallicella, die abgerissen und durch einen noch heute bestehenden Barockbau, die Chiesa nuova, ersetzt wurde. In demselben Jahre bestätigte Gregor XIII. die Statuten der Brüderschaft, die Neri, von Freunden unterstützt und schon zu Lebzeiten als Heiliger (il Santo) verehrt, bis zu seinem 1595 erfolgten Tode leitete[3].

Zwischen Leben und Wirken Neris und des hlg. Franz von Assisi besteht eine auffallende Ähnlichkeit, die sich namentlich darin zeigt, wie beide auf die letzten Endes verwandten Strömungen ihrer Zeit reagierten. War es Franz gewesen, der der Sehnsucht seiner Zeit nach Entfesselung der natürlichen Seelenkräfte des Individuums, nach Befreiung vom religiösen Buchstabenglauben in einziger Weise entgegenkam, so wird es Neris Lebensaufgabe, die gesunkene Religiosität im 16. Jahrhundert zu heben, dem Volke seinen alten Glauben geläutert zurückzugeben. Beide Bewegungen waren demokratischer Natur. Neri baute wie Franz seine geistlichen Buß- und Betübungen auf der Voraussetzung gemütvoller Empfänglichkeit des gemeinen Mannes auf, — ein geborener Pädagoge, den seines Volkes jammerte. Indem er volkstümliche Predigt, Krankenpflege, Almosensammeln und Kindererziehung als Hauptaufgaben seiner Brüder hinstellte und die Bedürfnislosigkeit pries, handelte er im Sinne der ersten Franziskaner, zugleich freilich auch im Sinne

[1] Giov. Marciano, Memorie historiche della Congregatione dell' Oratorio. Napoli 1693—1702 (5 Bde.), I, 2. — Giov. Forti (Pseud. für Niccolò Balducci), Compendio della vita di S. Fil. Neri Confessore, Macerata, 1678. — F. H. Witt, Das Oratorium des hlg. Philipp Neri, Kirchenmus. Jahrbuch f. d. Jahr 1901, S. 38 f.

[2] Marciano, a. a. O. I, 3.

[3] S. dazu G. Marciano, a. a. O. I. Wetzer & Weltes Kirchenlexikon, 1893, Art. Neri. Desgl. W. Moeller, Lehrbuch der Kirchengeschichte, 1899, III, 250. W. Heimbucher, Die Orden und Kongregationen, Paderborn 1897, II, 341 ff. Capecelatro, Vita di S. Filippo Neri, Milano 1884.



derer, die am Werke waren, die katholische Kirche an Haupt und Gliedern zu reformieren: Neri steht im Dienste der Gegenreformation.

Seine edlen Zwecke zu erreichen, konnte er nichts besseres tun, als auf die alte, naive Lauda zurückzugreifen, die den religiösen Volksgeist in voller Reinheit in sich faßte und deren erhebende Kraft er selbst wohl, als Knabe vielleicht unter den Laudesen von Florenz mitsingend, an sich erprobt hatte. Sein Oratorienunternehmen mit volkstümlicher Predigt und Laudengesang ist, wenn wir das Wesentliche herausheben, nichts anderes als eine in etwas veränderter Gestalt auftretende Wiederholung franziskanischer Bestrebungen, zu deren Ausartung sogar, dem Flagellantentum, wie wir sehen werden, sich eine Parallele einfindet: der Jesuitismus.

Wir kommen zur Frage nach der Beschaffenheit der Nerischen Betübungen. Daß geistliche Genossenschaften in einzelnen italienischen Städten solche bereits im 14. Jahrhundert mit Laudengesang in den Oratorien ihrer Hauptkirchen abhielten, ergab sich schon aus einigen oben (S. 25) angeführten Zitaten. Wie wenig bekannt aber diese toskanischen Bräuche in Rom waren, beweist der Umstand, daß Neris Institution in allen ihren Teilen, voran der musikalische, als etwas ganz Neues gepriesen wurde[1].

Über die geistlichen Funktionen der Brüderschaft berichtet Giov. Forti in seiner 1678 erschienenen Biographie Neris[2]:

> Man las ein geistliches Buch, wobei der Heilige die Lektüre unterbrach, das Gelesene erklärte oder jemand über seine Meinung darüber befragte, — und so wurden im Verlaufe eine Menge geistlicher Dinge durch Frage und Antwort erläutert. Auf seinen Zuruf bestieg einer einen Stuhl, um über das Leben irgend eines Heiligen zu sprechen. Dies taten

[1] »E per ottener voi [= Anrede an den Heiligen] tanto più facilmente il desiato intento e per tirare con un dolce inganno i peccatori alli esercitij santi dell' Oratorio, v' introduceste la Musica con procurar che si cantassero cose volgari e devote, acciò (allettate le gente del canto e dall affettuose parole) tanto più si disponessero al profitto spirituale.« (H. Griffi in der Vorrede zu G. Fr Anerios »Teatro armonico spirituale«, Rom 1619. [S. auch Anhang.] — »Il divoto diletto che io soglio prender delle musiche, le quali fra mezzo a i sermoni si fanno nell' Oratorio della Congregazione sotto la scorta di Vostra Paternità, e l'obbligo in che mi pone il ricordami di avere in mia fanciullezza conoscinto e di aver parlato al beato San Filippo, autore di cotesto santo istituto, mi hanno spinto . . . a comporre et a mettere in musica alcuni pochi versi etc.« Brief P. della Valle's an Giov. Batt. Doni. Rom 1640. Riv. mus. ital. XII, II (1905), S. 280. Ähnlich in den Vorreden zu Il III° libro delle Laudi (1577); I° libro d. L. (Neudruck 1583).

[2] S. oben S. 28 Anm. 1.

drei Personen, jede nicht länger als eine halbe Stunde. Am Schlusse wurden geistliche Lauden angestimmt. Das geschah an Wochentagen, und von da an datiert der Ursprung des Oratoriums[1].

Weiterhin:

Nach Abschluß der Funktionen in jeder Kirche kehrte man zum Heiligen in die Kirche della Minerva oder in die Rotonda zurück, wo er an Kirchenfesten geistliche Konferenzen abhielt. Hier entstand das Oratorium[2]. Man pflegte es in der Kirche der Kongregation vom 1. Nov. bis zum Auferstehungsfeste. Von diesem Tage an bis zum 29. Juni (Fest der hlg. Ap. Peter und Paul) ging man zu demselben Zwecke auf den Berg von S. Onofrio, vom Peter-Pauls-Tage bis zum 1. Nov. in die Kirche Sa. Agnese auf der Piazza Navona oder anderswohin. Hier rezitierte ein Kind eine kleine Rede (sermoncino) und zwei Väter der Kongregation hielten, jeder eine Viertelstunde lang, die Predigt, alles mit Musik untermischt (tutti tramezzati con la musica)[3].

Hiermit ist die Tätigkeit der Kongregation jedoch nur in großen Zügen umschrieben. Im besonderen teilten sich die Esercitii spirituali in zwei Gruppen: in geistliche Unterhaltungen mit Predigt, Bibelkunde und gemeinsamen Meinungsaustausch, und in Buß- und Betübungen. Forti scheint nur über die ersteren zu berichten. Ältere Quellen heben die letzteren als bedeutsamer hervor und betonen, daß sie abends im Oratorium stattfanden und ausschließlich dem »far orazione«, der Gebetsübung, gewidmet waren[4].

[1] »... e qui prese l'origine l'Oratorio.«

[2] »... quindi hebbe principio l'Oratorio.«

[3] Compendio della vita etc. S. 43, 47. Eine ähnliche Schilderung bei G. Marciano, a. a. O. I, S. 4, nach den Aufzeichnungen des Caesar Baronius (De Origine Oratorii). A. Spagna, a. a. O. S. 50 f. Vorrede Giov. Ancinas zum Tempio armonico della Beatissima Vergine, Roma 1599. Bol. Kat. II, S. 348.

[4] Ancina a. a. O. spricht von »l'Oratorio nostro privato della sera«, dem er seine Sammlung empfiehlt. — Ag. Manni, »Essercitii spirituali di ..., dove si mostra un modo facile per fare fruttuosamente oratione à Dio«, Brescia 1609. S. 8 »Questi essercitii ... sono stati ordinati per uso di molti, che vengono all' Oratorio nostro, dove ogni giorno se dice la parola di Dio, & ogni sera senza intermissione si ora, per ordine & instituto antico del B. Padre nostro Filippo Neri Fiorentino ... [Il Santo] formò questo Oratorio nostro, ove tutto l'anno ogni dì (come s' è detto) eccetto il Sabbato, da quattro Sacerdoti nostri per spatio di due hore, mezz' hora per uno, si tratta la parola di Dio più fruttuosamente, che si possa, & ogni sera finito il giorno si fa oratione de qual si voglia persona, che vi convenga.« S. auch Marciano, a. a. O. I S. 30. — Während der Korrektur geht mir eine spanische Geschichte des Oratoriums von J. R. Carreras y Bulbena (El Oratorio musical desde su origen hasta nuestros dias, Barcelona 1906) zu, in der S. 15 eine mir unbekannt gebliebene Schrift Marcianos »Vita di San Filippo Neri« (s. l. e. d.) erwähnt und zitiert wird. In ihr hebt Marciano gleichfalls die Wichtigkeit der abendlichen Betübungen (vespertini) hervor. Eine ebenda S. 23

Dieses allabendliche gemeinsame Gebet, die orazione, war überhaupt das Wahrzeichen der Kongregation, die Teilnahme an ihm Bedingung für ihre Mitglieder. Agostino Manni, Neris getreuester Gehilfe, pflegte zu sagen: wer an der orazione nicht teilnimmt, obwohl er in der Kongregation lebt, d. h. wer nur die täglichen Unterhaltungen besucht und abends ausbleibt, gehört nicht eigentlich zur Kongregation; so habe es Neri ausdrücklich bestimmt[1]. Absichtlich waren diese obligaten Betzusammenkünfte auf den Abend verlegt worden: durch sie sollte das Volk, besonders die Jugend, im Herbst und Winter von sündlichen Beschäftigungen während der Dämmerstunden abgehalten werden[2]. Welche Wichtigkeit gerade der Orazione beigelegt wurde, geht daraus hervor, daß Manno 1609 unter dem Titel »Esercitii spirituali di . . dove si mostra un modo facile per fare fruttuosamente oratione à Dio«[3] ein doppelbändiges Werk über sie schrieb und den Übungsstoff in ein System brachte. Wir verdanken ihm wertvolle Aufschlüsse über Gestalt und Verlauf der einzelnen Esercitii. Jede von ihnen besteht aus mehreren Teilen, durchschnittlich acht:

1. Kurze Einleitung (Betrachtung über Jesu, die Erlösung usw.).
2. Gesungene Lauda (z. B. Sommo Rè delle Stelle).
3. Avviso (Gebetsanweisung, Andachtsübung [Predigt?]).
4. Gesungene Lauda.
5. Allegrezze (Ausdruck der Freude, Lob Jesu, der Jungfrau usw.).
6. Priego (Kurze Marienbitte).
7. Avviso (Anweisung, die Güte Gottes, der Jungfrau usw. zu preisen [Predigt?]).
8. Oratione (Gebet z. B. Vergine benedetta).

---

angeführte Stelle aus P. Arringhis »Vita del P. Franc. Soto« (Mscr.) über die Tätigkeit dieses Philippiners besagt »Compose ancera in musica alcune canzonette, le quali per molti e melti anni si cantarouo dopo i sermoni che soglieno farsi la sera nell' Oratorio di verno, con gusto spirituale di quei che l'ascoltarone«. Das spanische Werk bringt übrigens in den vier ersten den Anfängen des Oratoriums gewidmeten Kapiteln außer einigen unbekannten Notizen nichts Neues.

[1] Marciano, a. a. O. I, S. 523 » . . . onde chi non fà oratione, benche viva in Congregatione, non appartiene ad essa; perciò era solito dire, S. Filippo hà voluto, che la sua Congregatione si chiama dell' Oratorio: acciòche ciaschuno intendesse, che chi non faceva oratione non apparteneva alla Congregatione.«

[2] Spagna, a. a. O. S. 50 »L'introdusse quel Sapientissimo Padre, per allettare e trattenere con profitto spirituale i Fedeli in quelle hore della notte, che ne' tempi dell' Autunno e del Verno sogliono essere più pericolose delle altre, e massime alla gioventù.«

[3] Exempl. im Archiv der Vallicelliana, Rom.

Dies Schema ist jedoch wandelbar, und je nach der Festbedeutung des Tages, die sehr genau beachtet wurde, schwankt die Zahl der Teile und ihre Ausdehnung; es liegen auch Beispiele mit drei und vier Laudengesängen in der Mitte vor. Die Musik, so bescheiden sie sich hier einfügt, war nach übereinstimmendem Urteil der Besucher das Anziehendste am Ganzen; viele Leute, sagt Griffi[1], kämen nur ihretwegen ins Oratorium, würden dann von Andacht ergriffen und schieden mit dem Vorsatze sich Gott zu weihen[2]. Bevor wir jedoch auf diese Musik selbst zu sprechen kommen, muß noch eine allgemeine Bemerkung über den Charakter der Betübungen vorausgeschickt werden.

Die Übungen der Kongregation waren auch für Rom keine originale Erfindung Neris. Schon vor ihrer Gründung existierten bei den Jesuiten, deren Oberhaupt J. v. Loyola 1540 die Bestätigung des Ordens empfangen, gewisse Exercitia spiritualia, deren Zweck zunächst in der Erregung von Andacht und Glaubenseifer bestand, sich aber bald in eine völlige »Mechanisierung der christlichen Herzenserfahrung« umänderte. Mit Hilfe künstlich angefachter Andachtsglut und äußerster Erhitzung der religiösen Phantasie sich übersinnliche Dinge als gegenwärtig vorzustellen, unter Aufgabe jeder Selbstbestimmung in mystischen Heilsbegriffen zu versinken: das war eine der Gewaltmaßregeln, mit denen der finstere, asketische Geist des spanischen Jesuitismus in Rom Einzug hielt[3]. Die Niederschläge finden wir in der von Allegorie und Phantasiegespinsten strotzenden Jesuitenlyrik der Zeit. Ein ungeheurer geistiger Rückschlag auf die weltfreudige Realistik der Renaissance, durchdrang dieser spiritualistisch-mystische Geist des Jesuitismus wie einst das Geißlertum bald alle Klassen und Stände des Volks: in Neris Esercitii spirituali sehen wir gleichsam eine erleichterte, populäre Ausgabe der strengen, jesuitschem Brauch gemäß lateinisch abgehaltenen Exercitia. Neri war Loyola freundschaftlich verbunden und nach Forti[4] sogar einer der ersten, der in Rom Italiener zum Eintritt in den Jesuitenorden bewog. Der Umstand, daß viele der Laudensammlungen der Philippiner die Vignette der Gesellschaft Jesu tragen und in einigen sogar Lauden in spanischer Sprache

---

[1] Vorrede zum Teatro armonico des G. Fr. Anerio. Rom 1619. S. Anhang.

[2] In den Abendandachten der Nonnen von S. Trinità in Monte in Rom hat sich, wie nebenbei erwähnt sei, die Nerische Institution und ihr musikalischer Ruf ziemlich rein bis heute erhalten.

[3] Eine eingehende Schilderung der Exercitia spiritualia bei H. Bode, Das Innere der Gesellschaft Jesu, Leipzig 1847, S. 35 ff.

[4] Compendio etc. S. 23.

stehen, beweist, daß die Congregazione mit der Societas gemeinschaftlich arbeitete. Von der finsteren Strenge dieser hielt jene sich zwar fern. Aber Mannos überspannte Anweisungen, wie man die Qualen der Hölle, das jüngste Gericht, Tod, Paradies, Jesus, Maria, Engel, Heilige usw. sich bis zur eingebildeten sinnlichen Wahrnehmung vorzustellen habe [1], dazu Lauden mit echt jesuitischer Allegorie-Lyrik und Logik deuten genugsam auf die gemeinsame Tendenz hin. Hierauf muß besonders hingewiesen werden, da das Entstehen und überaus schnelle Umsichgreifen des künftigen Oratoriums sich nur erklären läßt durch eine schon vorher allgemein gewordene und geübte Fähigkeit, sich nicht Gesehenes lebendig vorzustellen und phantasievoll auszumalen. Ohne den spiritualistischen Zug des Jesuitismus im 16. Jahrhundert wäre das Oratorium wohl sobald nicht möglich geworden.

Was freilich unter Neri im Oratorium der Philippiner an Musik produziert wurde, regte fürs erste die Phantasie wenig an. Mit dem Laudengesang bezweckte Neri nichts anderes, als dem Volke Gelegenheit zu geben, sich mit Herz und Mund religiös zu betätigen, sich gleichsam selbst in die Andacht hineinzusingen; der ganze Erfolg seines Unternehmens beruhte darauf, dem Laien, der im offiziellen Gottesdienst zu schweigen und sein Gebet stumm zu verrichten hatte, im Oratorium die Zunge gelöst zu haben. »Per eccitar la devozione« lautet die immer wiederkehrende Begründung des Laudengesangs. Demgemäß war zunächst nicht Kunstmusik, sondern durchaus volkstümliche Musik am Platze. Giovanni Animuccias Lauden vom Jahre 1563, mit der oben genannten Sammlung von Razzi zusammen im Schlußjahr des Tridentiner Konzils erschienen, vierstimmig, Note gegen Note gesetzt und wie die früheren Florentiner Lauden des 15. Jahrhunderts häufig noch aus mehreren Teilen bestehend, zeichnen sich durch Weihe und Hoheit aus [2], sind trotz aller Einfachheit aber noch künstlich zu nennen gegen die populäre Lauda, wie sie in den zum Teil mehrfach aufgelegten Büchern Laudi spirituali (1577, 1583, 1588, 1591) [3] der Philippiner, in den Sammlungen von P. Quagliati

---

[1] z. B. in den Esercitii circa le pene dell' Inferno (Consideratione delli stridi e lamenti infernali, Lamento dell' anima dannata), Imaginatione di sentire l'ultima tromba, e di vedere resuscitare i morti, Voci di dannati, Vista della gloria degl' Angeli e de' Santi; Essercitio per haver in pronto le quattro memorie della Morte, del Giudizio, dell' Inferno, del Paradiso etc.

[2] Im Anhang ist die Lauda »Benedetto sia lo giorno« mitgeteilt, eine der kürzesten der Sammlung.

[3] Exemplare in der Kgl. Bibl. Berlin, mit Ausnahme des schon 1577 ge-

(Canzonette spirituali da diversi, Roma 1585), Sim. Verovio (Canzonette spirituali, Roma 1599)[1], P. Giovenale Ancina (Tempio armonico della beatissima vergine, Roma 1599)[2], Giov. Arascione (Nuove laude ariose [darunter Kompositionen von Ingegneri und Orlando die Lasso], Roma 1600)[3] u. a. erscheint. Kleine acht- bis zwölftaktige Reprisen von 2 bis 4 Gruppen, melodisch anspruchslos, meist dreistimmig geführt: das ist das Bild dieser volkstümlichen Lauda, die als Musikstück von der weltlichen Kanzone der Zeit kaum zu unterscheiden und auch textlich wohl zum großen Teil vom weltlichen Volks- u. Kunstlied abhängig ist[4].

Wie Neri mit der Belebung der lyrischen Lauda die alte Franziskanerpraxis geschickt den Bedürfnissen der neuen Zeit anpaßte — sein Schüler Giov. Batt. Modio hatte 1554 wahrscheinlich auf seine Anregung hin eine Neuausgabe der Lauden Jacopos da Todi veranstaltet —, so griff er auch zur Dialoglauda im Sinne jener. In den vier Büchern Laudi der Kongregation stehen an Dialoglauden: Christo e Anima; Guida e Pellegrino; Anima e Corpo; Maestro e Discepolo; Servo, Vergine e Anima; L'Angelo e Anima, von denen die eine oder die andere Dichtung von Neri selbst herrühren mag[5]. Der Vergleich, etwa des Dialogs Anima e Corpo (Dichter: Agostino Manno), der als typisches Beispiel mitgeteilt sei[6], mit den Contrasti der Franziskaner (s. oben S. 21) lehrt, daß eine Fortbildung nicht vorliegt.

druckten dritten Buches, das im Archiv der Vallicella in Rom befindlich ist. Herausgeber des 3. und 4. Buches ist P. Francesco Soto de Langa; alle vier sind gedruckt »ad instanza delli Reverendi Patri della Congregatione dell' Oratorio«. Nach Baini, Memorie storico-critice delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Rom 1828, sollen die meisten Stücke der Sotoschen Sammlung von Palestrina herrühren. Der Autor der spanischen ist vielleicht Soto selbst.

[1] Auch in Verovios *Diletto spirituale*, Rom 1586, stehen sieben italienische Lauden; die übrigen in lateinischer Sprache, darunter eine von Palestrina, scheinen für jesuitische Zusammenkünfte bestimmt gewesen zu sein.

[2] Vollst. Titel und Inhalt bei E. Vogel, Bibliotbek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, Berlin 1892, II, S. 483.

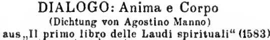
[3] Exemplare in Rom, Bibl. di S. Cecilia.

[4] Näher auf die Lauda als selbständiges Kunstprodukt einzugehen verbietet das Endziel der Untersuchung. Über ihr Verhältnis zum weltlichen Volkslied der Zeit wird eine Studie von anderer Seite aus vorbereitet.

[5] Nachweise über die ihm zugeschriebenen Dialoge »Christus und die Samariterin«, »Tobias und der Engel«, »Glaube und Reue« (Böhme a. o. O. S. 18), »Hiob und seine Freunde«, »Der verlorene Sohn« (Hawkins, Hist. of music, III, S. 443) habe ich nicht finden können.

[6] Im Anhang die Lauda »Guida e Pellegrino« (1577).

DIALOGO: Anima e Corpo
(Dichtung von Agostino Manno)
aus „Il primo libro delle Laudi spirituali" (1583)



Corpo: A - ni - ma mia, che pen - si, per - che. do - glio-
Anima: Vor - rei ri - po - so e pa - ce, vor - rei ri - po-
C. Ec - co i miei sen - si pren - di, qui ti ri - po-
A. Non, vo più ber quest' ac - que, che la mia se-

- sa sta - i? Sem - pre tra - hen - do
- so e pa - ce. E tro - vo af - fan - no e
- sa e go - di. In mil - le va - ri-i
- te arden - te, in - fiam - man mag - gior-

gua - i, sem - pre tra - hen - do gua - i?
no - ia, e tro - vo af - fan - no e no - ia.
mo - di, in mil - le - va - ri-i mo - di.
men - te, in - fiam - man mag - gior - men - te.

[Folgen noch 7 Wechselstrophen.]

*) Stimmen: Cantus (Violinschlüssel), Tenor (Sopranschlüssel), Bassus (Altschlüssel)

Ob Frage und Antwort auf zwei Vokalkörper verteilt wurden, ist fraglich, da bezügliche Bemerkungen fehlen. Nur bei einer einzigen Lauda im 2. Buche der Laudi spirituali (1583), einem Weihnachtsdialog, in dem Hirten sich über das frohe Ereignis in Bethlehems Stall unterhalten, steht das fest: Frage und Antwort sind abwechselnd mit V und R (Versus, Responsorius) bezeichnet; dem gesungenen Dialog voran geht eine gesprochene (?) Erzählung als Vorbereitung[1].

Die Spärlichkeit der in den Laudendrucken der Kongregation enthaltenen Dialoglauden lassen vermuten, daß Neri auf sie kein besonderes Gewicht legte. Ohne weiteres gar von dramatischen Aufführungen innerhalb der Esercitii spirituali zu sprechen, geht nicht an[2]. In den Statuten heißt es lediglich » . . . musico con-

[1] Im Anhang mitgeteilt.

[2] Bourdelot, Histoire de la Musique (1743), I, S. 257 spricht sogar von Eintrittsgebühren, die man zur Bestreitung der Unkosten erhob. Andeutungen darüber waren nicht zu finden; es hätte das dem demokratischen Charakter der Betübungen von Grund aus widersprochen.

centu excitentur ad coelestia contemplanda«, ja Ancina hat für die Musik nur die geringschätzigen Worte » . . . e alla fine si fà un poco di musica per consolare e ricreare gli spiriti stracchi da' discorsi precedenti«[1]. Ein Herausgehen über die einfache dreistimmige Dialoglauda zu Lebzeiten Neris ist nicht zu bemerken. Wohl aber gehört die Erweiterung der lyrischen Strophenlauda zur größeren motettischen Lauda noch zu den von Neri erlebten Umgestaltungen. Sie wurde von Giovanni Animuccia vollzogen mit Rücksicht auf das immer mehr wachsende kunstverständige Publikum, das zu gewissen Festtagen sich im Oratorium von S. Girolamo einfand. Im Vorwort seines zweiten Buchs Laudi spirituali (Roma 1570)[2] rechtfertigt Animuccia sein Vorgehen: Da im Laufe der Zeit auch Prälaten und Adelspersonen häufig zum Anhören ins Oratorium gekommen seien, habe er es für passend gefunden, in dem neuen Werke Harmonie und Melodie (harmonia & i concenti) an Bedeutung wachsen zu lassen und durch mäßigen Gebrauch kontrapunktischer Mittel abwechslungsreicher zu gestalten[3]. Er bietet vier- bis achtstimmige Lauden im homophonen Motettenstil, die im Gegensatz zu den vulgären mit dem Anspruche auftraten, außer als zweckentsprechend nun auch als selbständige Kunstwerke etwas zu gelten. Dazu kam als weitere Neuerung die Zusammenstellung einzelner kleiner Teile, meist zwei, zu einem größeren Ganzen: einer parte prima entspricht eine parte seconda. Vergegenwärtigen wir uns das Schema der abendlichen Betübungen (s. oben S. 31), so erscheint die Koppelung von Lauden, die dem Inhalte nach zusammengehören, als ein weiterer Fortschritt zur Hebung des künstlerischen Moments in den Esereitii. Animuccias doppelchöriger, zweiteiliger Dialogo della Natività del Nostro Signore mag recht wohl inmitten einer feierlichen Betübung bei Kerzenglanz in ganz Rom Aufsehen erregt haben. Nur einteilig, aber wohl durchweg ebenfalls für die Betübungen bestimmt, sind Palestrinas fünfstimmige geistliche Madrigale (1. Buch, Venedig 1581; 2. Buch, Rom 1594)[4]; das Vorwalten des einfachen, Note

[1] G. Marciano, a. a. O. I, S. 32.

[2] Exemplar in der Bibl. S. Cecilia, Rom.

[3] E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, Berlin 1892, II, S. 25. — S. auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901, S. 47. — Über den schon im Jahre 1568 starken Andrang des Volkes und der Aristokratie zu den Betübungen berichtet auch (nach Giov. de' Rossi) G. Marciano, a. a. O. I, S. 11.

[4] Bd. 29 der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas. In welchem Verhältnis Palestrina zum philippinischen Oratorium stand, ob er nicht nur als

gegen Note gesetzten, jedoch der Polyphonie nicht ganz entbehrenden Stiles entspricht vollkommen den Grundsätzen Animuccias. In solchen Fällen wirkte selbstverständlich ein disziplinierter Sängerchor mit, die vornehme Gemeinde schwieg; doch ist anzumerken, daß durch diese von der Aristokratie besuchten Ausnahmeveranstaltungen — etwa an hohen Festtagen — der Verlauf der gewöhnlichen populären Betübungen (lettioni volgare) nicht aufgehalten wurde. In diesen wurde vielmehr die populäre Lauda, selbst schon als das Oratorium entstanden war, mit ungeminderter Hingabe weiter gesungen, wie die zahlreichen noch im 17. und 18. Jahrhundert nach älteren Mustern entstandenen Laudenwerke bezeugen.

Im Jahre 1595 starb Neri. Was er der Kongregation an Positivem hinterließ, war eine feste Norm für die Betübungen und eine reiche Sammlung von alten und neuen Laudengesängen. Damit ist zugleich seine Stellung in der Geschichte des Oratoriums gekennzeichnet. Was darüber hinausliegt: die Fortbildung des Laudengesangs zu einer neuen Kunstgattung, dem Oratorium als solchem, gehört soweit sich z. Z. überschauen läßt, nicht mehr ihm sondern einer jüngeren Zeit an. Sein Verdienst ist dennoch kein geringes und möchte vor allem darin zu erblicken sein, daß er mit seinen Esercitii spirituali zur rechten Zeit Art und Gelegenheit zur Entfaltung einer außerhalb der offiziellen Liturgie stehenden religiösen Kunst schuf und somit dieser selbst die Möglichkeit einer ungeahnten Erweiterung ihres Gebietes an die Hand gab.

Das nächste größere Ereignis, welches sich nach Neris Tode an die Congregazione dell' Oratorio knüpft, ist die vielerwähnte dramatische Aufführung von E. de' Cavalieris »Rappresentazione di anima e di corpo« in deren Betsaal im Jahre 1600[1]. Die Autorschaft Cavalieris und der Laura Guidiccioni (als Dichterin) ist, trotzdem sie durch den Guidottischen Druck (Rom 1600) festgelegt, neuerdings von D. Alaleona auf Grund gleichaltriger Do-

---

Komponist, sondern auch als »Kapellmeister« für Neri tätig war, bedarf trotz Baini, a. a. O. II, S. 4 ff. noch genauerer Untersuchungen.

[1] Exemplare in der Bibl. S. Cecilia und Vallicelliana, Rom, und in der Universitätsbibl. Urbino. — Der Inhalt ist mannigfach beschrieben worden, z. B. von Burney, History of Music, IV, S. 90 ff. (mit Notenbeispielen), A. W. Ambros, Geschichte der Musik, IV, 275 ff. (desgl.), H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II$_2$, S. 6. A. Galli, Estetica della musica, 1900, S. 368 ff. Titel, Vorrede und Abdruck des Textes bei A. Solerti, Origini del Melodramma, 1903, S. 13 ff.



kumente stark in Zweifel gezogen worden[1]. Die Quellen, die er anführt, nennen übereinstimmend den Philippiner Dorisio Isorelli als Musiker, den schon obenerwähnten Agostino Manni als Dichter. Der Umstand namentlich, daß in der in Rom unter Cavalieris Namen gedruckten Partitur die Laudendichtung »Anima e Corpo«[2] von Manni verwertet ist, kann an dem bisherigen Tatbestande irre machen. Da nun nicht ohne weiteres anzunehmen ist, daß der Drucker Guidotti eine Fälschung der Autornamen begangen, anderseits aber auch an der Richtigkeit der neu herbeigerufenen Zeugen nicht gezweifelt werden kann, so besteht die Frage: welches sind die wirklichen Urheber, Cavalieri-Guidiccioni oder Isorelli-Manni? Eine Antwort wird hoffentlich bald von italienischer Seite gegeben werden[3]. Wie dem auch sei, sicher ist, daß die Rappresentazione in der gedruckten Gestalt im Oratoriensaale der Kongregation unter großem Andrang der Gebildeten aller Stände im Jahre 1600 zu Gehör kam[4]. Halten wir uns an

[1] D. Alaleona, Su Emilio de' Cavalieri, la Rappresentazione di Anima e di Corpo e alcune sue compositione inedite. In: La Nuova Musica, Florenz 1905, Nr. 113, 114. Die Mitteilungen sind ungemein dankenswert und künftige Forschung wird mit ihnen zu rechnen haben. Freilich weiß der Verfasser vorläufig selbst nicht den Widerspruch seiner Entdeckung mit der Guidottischen Vorrede zu lösen und läßt daher die Beantwortung der Frage nach der Urheberschaft des Stückes offen.

[2] Im 1. Buche der Laudi spirituali. Mitgeteilt auf S. 35. Auch anderweitig scheinen Laudi verarbeitet zu sein, z. B. zu Beginn des dritten Aktes, wo für den Anfang »Salite pur al Cielo — Che nel Ciel Dio si vede — Del cor ricca mercede« usw. die Dialoglauda »Guida e Pellegrino«: Chi vuol salir al Cielo — Dove si vede Dio — Ascolta il parlar mio (3. Buch der L. sp. 1577) vorbildlich gewesen zu sein scheint. C. H. H. Parry im 3. Bande der Oxford History, 1902, S. 36 deutet ähnliches an. Das Selbstvorstellen der Personen in der Rappresentazione mit den Worten »Io son il (la) . . .« erinnert an das gleiche Verfahren in den franziskanischen Contrasti (s. oben S. 21).

[3] Da durch P. Aringhi, der 1622 in die Congregatione eintrat und handschriftliche Mitteilungen über sie hinterlassen hat (zit. bei Alaleona, a. a. O. Nr. 113, S. 37 c), eine zweimalige Aufführung des Stückes in Rom verbürgt ist, so wäre es denkbar, daß die eine in der Fassung Isorelli-Manni, die zweite in der Fassung von Cavalieri-Guidiccioni stattgefunden. Freilich wird von Erythreo auch über einen Druck (!) der Mannischen Rappresentazione berichtet (Alaleona, a. a. O. S. 37 b), — die Widersprüche häufen sich also und werden wohl nur durch Auffindung von neuen Akten aufgehoben werden können.

[4] Als Aufführungsraum wird das »Oratorio piccolo« genannt; die Bezeichnung »per l'Oratorio piccolo« tragen auch viele der aus dem Archiv der Chiesa nuova stammenden, jetzt in der Bibl. S. Cecilia in Rom befindlichen Lauden- und Dialogsammlungen der Kongregation. Daß der Raum tatsächlich klein war, geht auch aus dem Panegirikus »Delle lodi di S. Filippo Neri« von F. M. Gualterotti (Florenz 1629) hervor, wo es heißt: Et là dove à Maria lode si dice, — Che da picciola Valle il nome prende, — Il devoto

den Druck, so bleibt zu entscheiden, ob damit eine Erweiterung der bisherigen Oratorienmusik oder ein von den Esercitii unabhängiger musikdramatischer Versuch vorliegt. Nach dem in diesem Abschnitt über die Oratorienpraxis Gesagten kann nur das letztere angenommen werden. Die Aufführung geschah selbständig, unabhängig von der Betübung; schon dadurch scheidet sie als reguläre Betsaalveranstaltung aus. Weiterhin weicht die theatralische Art der Vorführung durchaus von dem ab, was unter Neri bisher üblich gewesen; sie erinnert in ihren Einzelheiten (Darstellung durch Kinder [giovinetti], Akteinteilung, Aufnahme des Prologs, der Instrumentalmusik, Einführung von weltlichen Intermedien [1], Pantomimen und Balletten) so unmittelbar an die florentiner Rappresentazioni sacre — man beachte auch den Titel —, daß das Ganze wie das Experiment einer Versetzung dieser nach Rom aussieht [2]. Die Anregung mag von Cavalieri selbst ausgegangen sein, der aus Florenz gebürtig längere Zeit in Rom als Organist gewirkt hatte [3] und daher wohl auch mit dem Laudengesang der Philippiner vertraut war. Diesen wiederum wird der Plan des Werks, dessen Erfolg vorauszusehen war, einerseits als vornehme Reklame für ihr Oratorium, anderseits als geistliches Gegenstück zur leise sich ankündigenden weltlichen Oper willkommen gewesen sein. Wir werden sogleich sehen, daß derselbe Manni, der sich wahrscheinlich an dieser Rappresentazione beteiligte, auch fernerhin dramatische Aufführungen im Oratorium veranstalten ließ. Daß Cavalieri sich bewußt war, ein neues Kunst-

Oratorio il Santo cregge. — Picciolo è il luogo [!], ed à gran cor mendico, — Ma difficile è nulla à chi ben spera.« Damit wird E. Schelles Behauptung (Neue Zeitschr. f. Mus. 1864 Nr. 10) hinfällig, die Räumlichkeiten seien für solche Aufführungen unzureichend gewesen. Der Betsaal, etwa 60 Personen fassend, ist noch jetzt vorhanden. Am Baptisterium des Laterans befindet sich ein ebensogroßes Oratorium, in dem ein Portrait Neris, des Kinderfreundes, den Besucher von heute an die alte Institution erinnert.

[1] Es waren vier vorgesehen, je eins vor dem Prologe und vor jedem Akte. Als Beispiel wird angeführt »li Giganti, quando vollero far guerra à Giove, o cosa simile« (!).

[2] In Florenz war schon im Jahre 1576 eine nach Ambros, Gesch. d. Mus. IV, S. 275 von Valerio da Bologna verfaßte »Commedia spirituale dell' anima«, i. J. 1591 eine von Tuballino gedichtete »Rappresentatione delle vittorie della Chiesa contro il Mondo, la Carne, il Demonio« vorangegangen (Allacci, Drammaturgia). Ältere Allegoriekomödien hat Fr. Palermo veröffentlicht (Allegorie Christiane dei primi tempi della favella, Florenz 1856); s. auch J. K. Klein, Geschichte des italienischen Dramas, 1866, S. 171 ff. Das Aufkommen der Allegorie bezeichnet d'Ancona, Origini I, 332 als ein Verfallssymptom der Rappresentazione sacra.

[3] Alaleona, a. a. O. Nr. 113.



genre erfunden zu haben, beweisen die poetischen und dramaturgischen Vorschriften zur Anfertigung ähnlicher Gedichte (in der Vorrede). Über irgendwelche Beziehungen dagegen zur Congregazione dell' Oratorio oder zu deren Esercitii spirituali sind Andeutungen weder in seinem noch in Guidottis Vorwort zu finden. Wir haben denn auch kein »Oratorium« vor uns, wie seit Burney das Werk genannt zu werden pflegt, sondern eine geistliche Oper, die, wenn sie auch stofflich an den philippinischen Laudengesang anknüpft, mit der Oratorienpraxis als solcher nichts zu tun hat. Sie als »Oratorium« genetisch der Entwickelung einzureihen, ist unmöglich, man müßte sie geradezu als Ausnahmewerk gelten lassen, was sie ihrer Deszendenz nach und unter dem Opernbegriff gefaßt nicht ist. Abgesehen davon, daß die über das Oratorium schreibenden Schriftsteller des 17. Jahrhunderts (P. della Valle, Doni, G. Marciano, G. Forti, A. Spagna) das Stück entweder gar nicht erwähnen, oder, wie Doni, es zu den Mönchskomödien zählen [1], zeigen die nunmehr sich ankündigenden wirklichen Erstlinge des Oratoriums, daß ein direkter Zusammenhang zwischen ihnen und der Rappresentazione nicht besteht. Cavalieri beginnt vielmehr damit die lange Reihe von Komponisten geistlicher Opern, unter denen in der nächsten Zeit A. Agazzari (Eumelio 1606), Kapsberger, Vitt. Loreto, Landi (S. Alessio, 1634), L. Rossi (Erminia sul Giordano, 1637), M. Marazzoli (La vita humana, 1658) als die berühmtesten hervorragen, hier aber nicht in Betracht kommen.

Als eine dem Oratorium indirekt zugute kommende Tat Cavalieris muß dagegen sein nach dem Urteil der Zeitgenossen glänzend ausgefallener praktischer Beweis gerühmt werden, daß der neue Rezitativstil auch religiöse Affekte, Andacht, Frömmigkeit usw. erregen, daher recht wohl auch in der kirchlichen Musik Verwendung finden könne [2]. Ja, mit diesem Nachweise war ein Zuwachs der religiösen Musik um neue Gattungen überhaupt vorbereitet. Auf der einen Seite eröffnete sich der Ausblick auf eine geistliche Sologesangsmusik (Arie, Solokantate), auf der anderen die Möglichkeit, alles was an geistlichen Stücken bisher Dialogcharakter besaß, aber infolge Mangels eines rezitativischen Stils nur mehrstimmig (chorisch) auszudrücken war, nun auch musikalisch nach Art eines wirklichen Zwiegesprächs zu geben. Das

[1] S. dessen vernichtende Kritik im Traktat Della Musica scenica (1640), Ed. 1763, S. 22; auch S. 15.

[2] S. Guidottis Vorrede (Solerti, Origini del melodramma, S. 3) »... e manifesta pruova, quanto questo stile sia atto a muover' anco a devozione«, und die bei Alaleona, a. a. O. zitierten lobenden Aufführungsberichte.

letztere mußte naturgemäß auf die Form der geistlichen Dialogliteratur zurückwirken. Von einer Veränderung in formeller Hinsicht konnte am wenigsten der liturgisch-lateinische Dialog betroffen werden; denn seine Form war durch den Prosatext der Vulgata bestimmt. Ob chorisch oder rezitativisch gesungen, die Form z. B. eines Verkündigungsdialogs blieb (unter Hinzufügung des Evangeliums) dieselbe wie im alten liturgischen Drama. Ursache zu Umänderungen lag hier bei Aufnahme des Rezitativgesangs auch deshalb nicht vor, weil Rede und Gegenrede stets in natürlicher Weise abwechselten oder doch so eingeführt wurden, daß sich irgend ein vernünftiger Grund zum Wechselgespräch ergab. Die Personen der liturgischen Dialoge haben Realität, sie beteiligen sich an der Handlung, sie interessieren, und deshalb war das neue Rezitativ nur eine willkommene Steigerung ihrer Realität.

Anders in der dialogischen Laudenliteratur, deren strophisches, gleichmäßig abfließendes, dazu leidenschaftsloses Wechselgespräch das Gegenteil eines natürlichen Dialogs ausmachte und daher — rezitativisch vorgetragen — eine Karikatur ergeben hätte. Als das Publikum mit dem neuen Stil Bekanntschaft geschlossen, merkte es denn auch bald die Rückständigkeit der Lauda und verlangte nach Neuem. Spagna[1] erzählt, es habe sich durch die üblichen »geistlichen oder moralischen Kantaten« vor und nach der Predigt nicht mehr ans Oratorium fesseln lassen, daher man es denn mit der Einführung von gesungenen biblischen Geschichten versuchte. Giov. Batt. Doni, der als Jüngling in Rom gelebt hatte, nahm in seinen 1640 entstandenen Traktat über die szenische Musik eine Stelle auf, die sich prinzipiell gegen die ältere Lauda, namentlich die dialogische erklärt und offenbar auf die römische Praxis hinzielt[2]. Hier waren also Eingriffe nötig, sollte der dialogische Zweig der Lauda nicht völlig preisgegeben werden.

Es war Agostino Manni, der diesen notwendigen, zeitgemäßen Eingriff vornahm. Eine Quelle aus dem 17. Jahrhundert berichtet[3]:

---

[1] a. a. O. S. 51.

[2] Trattato della musica scenica (Ed. 1763), II, S. 21. »Oder glaubt man vielleicht, daß diese Art Musik [d. h. die rezitativische] weniger Vergnügen verschaffe als die vulgären und bäurischen Lauden, die man so oft vielstimmig singt nach Art der Arietten oder in Dialogform, oder als jene zahlreichen Motetten, die von überflüssigen, unschicklichen Künsteleien und von zur Musik wenig sich eignenden Worten strotzen, wenn sie nicht gar lähmen, und meist nach der Laune irgend eines gelehrten oder auch unwissenden Kapellmeisters zusammengeflickt sind?«

[3] Paolo Aringhi, Vitae, Sententiae, Gesta et Dicta Patrum Congregationis Oratorii; hdschrftl. Zit. bei Alaleona, a. a. O. Nr. 113, S. 37 ohne Angabe eines Jahrs. S. Anm. 3 zu S. 38.

Auch führte er [Manni] zugleich die Darstellung andächtiger Handlungen ein zur besonderen Erhebung und Nützlichkeit aller Hörer. Und da die Musik die Gewalt hat, die Affekte zu erregen und die Seelen zur Frömmigkeit zu stimmen, so machte er sich daran, geistliche Dialoge von musikbegabten Kindern im Rezitativstil singen zu lassen, indem er selbst zu diesem Zwecke die Worte dichtete, die, rührend und von der Süßigkeit der Musik begleitet, die Zuhörer derart bestachen, daß sie zu Tränen bewegt wurden[1].

Weiterhin Giov. Marciano:

Für den Dienst der Betübungen dichtete er verschiedene fromme Libretti, durch welche er ihre Geister erleuchtete, sie die Schönheit der Tugend erkennen ließ und ihre Herzen zur heiligen Gottesliebe entflammte[2].

Aus dem ersten Zitat erfahren wir, daß Manni zweierlei Neuerungen einführte: erstens geistliche Darstellungen (attioni devote), zweitens Vorträge geistlicher Dialoge im Rezitativstil (auf welche von beiden Marcianos Zitat Bezug nimmt, ist ungewiß). Die Stelle läßt erkennen, daß die attioni gesprochen, die Dialoge gesungen wurden, und daß der größere Erfolg den letzteren zufiel. Manni selbst wird als Dichter genannt, über den oder die Komponisten aber leider nichts gesagt. Alaleona fand in den Handschriften des Archivs der Vallicella in Rom eine »Rappresentazione del Figliuol Prodigo« von Manni mit Musik, ohne über sie näheres mitzuteilen. Eine Veröffentlichung gerade dieser wäre aber um so wünschenswerter, als ihr Stoff im Gegensatz zur allegorischen Vorstellung vom Leibe und der Seele eine wirklich dramatische Entwickelung und damit auch eine von jener abweichende musikalische Behandlung bedingte. Das meiste der von 1600 bis 1620 entstandenen Musik für die römischen Oratorien scheint überhaupt nur handschriftlich erhalten zu sein; denn unter den zahlreichen während dieser Zeit gedruckten Werken der römischen Tonschule begegnet uns nur ein größeres, welches unzweifelhaft seine Bestimmung für die Oratorienübungen an der Stirn trägt und dies auch durch den Inhalt rechtfertigt: Giov. Francesco Anerios *Teatro armo-*

[1] »Anch' esso introdusse di far tall' hora rappresentare da giovanetti nell' Oratorio alcuna divota attione con particolare consolatione e frutto di chi l'udiva; e perchè ha forza la musica di mover gli affetti e di eccitar gli animi a divotione, s' adoprò che si facesse alcun dialogo spirituale da giovanetti musici in stile recitativo, componendo gli stesso a questo effetto le parole, le quali, essendo affettuose, accompagnate dalla dolcezza del canto di tal maniera, compungeano gli uditori, che li moveano a lacrime.«

[2] Mem. Hist. I, S. 527 »Per loro servitio componeva varii divoti libretti, ci quali illustrava le loro menti, facendoli conoscere la bellezza della virtù, & infiammava i loro cuori nel santo amore di Dio.«

nico spirituale, Rom 1619[1]. Es muß uns entschädigen für das, was zur Zeit noch uneröffnet in römischen Kapellarchiven ruht, darf aber für die Oratorienpraxis Mannis insofern als authentisch angesehen werden, als es nur ein Jahr nach Mannis Tode († 25. 11. 1618) erschien und der Herausgeber, Horatio Griffi, sich in der Vorrede auf den alten Brauch beruft[2]. Der Inhalt, im Titel unter der Bezeichnung »Madrigali« zusammengefaßt, enthält teils unbezeichnete, teils »Dialogo« überschriebene Stücke, von denen die letzteren zu den Inkunabeln des Oratorio volgare zu rechnen sind. Näher bezeichnet sind es folgende:

1. Voi ch'a i notturni (Dial. pastorale).
2. Il fanciullo Gioseffo.
3. Il gran Re degli Assiri (Dial. delli tre fanciulli).
4. Il vecchio Isaac [Jacob und Esau].
5. Risponde Abraham [Isaaks Opferung].
6. Dall' oriente seguitano la Stella [Die Anbetung der Weisen].
7. Mentre Giesù parlava [Jairi Töchterlein].
8. Felice giorno (Verkündigung].
9. Vivean' felici i nostri primi Padri nel giardin' [Adam u. Eva].
10. Sedea lasso Giesù (Dial. della Samaritana).
11. Due figli un padre havea [der verlorene Sohn].
12. Mentre sù l'alto monte [David und Goliath].
13. Diteci pastorelli.
14. Deh pensate ò mortali (Dial. fra S. Michele, l'Angelo Custode e l'Anima).
15. Stavan' piangendo [Maria am Kreuz].
16. La Conversione di S. Paolo.

Ein Dichter ist nirgends genannt; doch ist nicht ausgeschlossen, daß Manni selbst noch den einen oder andern Dialog verfertigt[3]. Die poetische Gestaltung, mit Ausnahme von Nr. 1, 12, 13, beruht auf einer Mischung von erzählenden, lyrischen und dramatischen Elementen. Wie die Textanfänge schon verraten, beginnen die meisten Dialoge mit einer Erzählung; diese wird so weit fortgeführt, bis die Vorfabel zur Kenntnis gebracht und damit das Verständnis des nun folgenden Dialogs angebahnt ist. Als Terminus für diese Erzählerpartie wird bald der Name Testo = Text

[1] Vollständiger Titel: *Teatro armonico spirituale di Madrigali a cinque sette & otte voci. Concertati con il Basso per l'Organo. Composto dal Reverendo D. Gio. Francesco Anerio Romano. — In Roma 1619.* Vollständiges Exemplar in der Bibl. S. Cecilia, Rom, mit der handschriftl. Bemerkung *Donati dal Molto Rdo Sigre Horatio Griffi all' Orato Piccolo di Sa Maria in Vallicella.*

[2] Die in vielen Punkten bemerkenswerte Vorrede ist im Anhang mitgeteilt.

[3] Ein Vergleich des von Alaleona gefundenen handschriftlichen Dialogs Mannis vom verlorenen Sohn mit dem hier an 11. Stelle genannten würde vielleicht Aufschluß geben können. In Anerios 1617 erschienenem Laudenwerke *Selva armonica* findet sich die Lauda »Sommo Rè delle Stelle« aus Mannis »Esercitii« vom Jahre 1609 (s. oben S. 31).

im Oratorio volgare üblich, den wir auch hier schon einführen können. Liegt die Hauptaufgabe des Testo in der geschickten Einleitung des Stücks, so kann er doch gelegentlich auch in der Mitte, zur Verbindung von Szenen, auftreten; seltener kommt er außerdem am Ende, vor dem Schlußchor vor, was im folgenden, als Probe mitgeteilten Dialog von Joseph und seinen Brüdern (Nr. 2) der Fall ist.

Gioseffo.

(Chor) (Testo]
Il fanciullo Gioseffo,
Diletto di suo padre
E della bella madre,
Il primo figlio, stando
Co' i sui fratelli.
Diceva raccontando
Un sogno a quelli:

(Joseph, Sopran)
Cari fratelli,
Udite un sogno mio
Che per bontà di Dio
Dormendo vidi:
Stava con voi nel campo
E'l manipolo mio
Tra vostri strialzato
Era adorato.

(Brüder à 3)
Dunque superbo eredi
Che noi altri a i tuoi piedi
Dobbiam venirti intorno
Per adorarti un giorno?
Ah superbo che sei,
Questo è l'honor che dei
Portar à tuoi maggiori
Fartegli servitori
E te Padrone?

(Joseph)
Cari fratelli,
Non vi turbate,
Un' altro sogno
Anco ascoltate:
Mentre dormiva
Visto hò sovente
Che con la luna
E'l sol lucente
Undici stelle,
Lucide e belle,
Chinate stavano
E m'adoravano.

(Brüder à 3)
O Giovin folle
Quanto s'estolle
Dunque tuo padre
E la tua madre
E tutti noi
C'inchinaremo
À i piedi tuoi.

(Basso solo) [Testo]
Il Padre udendo anch' esso
Tutto il successo,
Gli dice: ò figlio taci.
Ma dentro al petto poi
Stava considerando
I sogni suoi.

(Chor)
Questo figliolo
Tanto honorato,
Da suoi fratelli
Anco adorato,
Figlio del Padre,
Sacrato Agnello,
Hor noi fratelli ingrati
Tutti à terra prostrati
Amiamolo!
Adoriamolo
Come nostro Signore
Della terra e del Cielo Imperatore.

Im »Verlorenen Sohn« ist der Testo auf lange Strecken hin tätig und vermittelt, von Soli unterbrochen, sowohl den Wechsel der Schauplätze: Vaterhaus, Fremde, Rückkehr, wie die Wandlung

der Charaktere selbst; in »Jairi Töchterlein« wird das eigentliche Wunder, die Auferweckung, nur vom Testo angedeutet:

Il Salvatore la figlia prende
E viva al padre tosto la rende . .
Finisce il pianto,
Comincia il Canto.

Der Schluß des Testo erfolgt gewöhnlich auf ein disse così, dicendo usw.; ausnahmsweise ist er, wie in Nr. 15:

Hor state dunque attenti a così mesti e dolorosi accenti.

in die Form einer Aufforderung zur Aufmerksamkeit der Hörer gekleidet. Zu beginnen pflegt er gern mit einer der antiken Poesie abgelauschten Wendung wie

Già dall' oscure grotte — Dell' otiosa lete,
Cominciar à sormontar — La pigra notte usw.

die den Hörer sofort in medias res führt und daher als besonders praktisch in der Testopraxis des ganzen 17. Jahrhunders beibehalten wird.

Hat der Dialog begonnen, so setzt er sich nach dem Grundsatze dramatischer Wahrscheinlichkeit in poetischer, das Bibelwort mehr oder weniger frei paraphrasierender Rede und Gegenrede fort, wobei in vielen Fällen auch der Chor handelnd eingreift. Die im Anhange mitgeteilte Bekehrung Pauli legt das Schwergewicht geradezu auf die Chöre: sie kann als ein Muster für die spätere Literatur des Chororatoriums gelten. Als lyrischer Bestandteil der Dialoge hat der Chor seinen regelmäßigen Platz am Schlusse. Hier vertritt er den idealen Chor nach griechischer Art, zieht die Moral aus dem Vergangenen, ermahnt, warnt, ruft zur Andacht, zur Buße, oft in Anreden wie »O Mortali udite« usw., — ein Amt, das er in diesem Sinne im katholischen Oratorium unverändert bis ins 18. und 19. Jahrhundert beibehalten hat.

Halten wir diese italienischen Oratoriendialoge gegen die liturgischen in lateinischer Sprache (s. oben S. 13 f.), so ergeben sich außer dem sprachlichen eine Reihe bemerkenswerter innerer Unterschiede. Der italienische Dialog, das ist wohl das Grundlegendste, ist gegenüber dem liturgischen ein selbständiges poetisches Produkt, im Stoffe zwar abhängig von der Bibel, in der Anordnung desselben und in der Diktion aber frei und veränderlich; nicht Prosa, wie im lateinischen Dialog, sondern Versbau und Reim herrschen; poetische Lizenzen sind häufig; Zutaten aus dem Phantasieschatze des Dichters beleben und schmücken das Ereignis; zuweilen werden neue Personen eingeführt, um die Handlung spannen-

der zu gestalten: wir haben nicht mehr nur den knappen Bibeltext vor uns, sondern neue poetische Gebilde von eigenem Werte. In einem Punkte stimmen beide Dialogarten überein: in der Aufnahme der Erzählerrolle und somit in dem Verzicht auf szenische Darstellung. Wo immer in Zukunft ein Testo oder Historicus auftaucht, haben wir das sicherste Zeichen für den konzertmäßigen Vortrag eines Stückes. Selbstverständlich mag es den Sängern zunächst unbenommen gewesen sein, die von ihnen interpretierten Personen und Leidenschaften so realistisch wie möglich zu charakterisieren und dazu schließlich auch die Gestik und Mimik zu Hilfe zu nehmen — der Umschlag von der theatralischen Darstellung zur oratorischen wird sich nicht plötzlich vollzogen haben, besonders da die Sänger dem Oratorienpublikum in der ersten Zeit wahrscheinlich noch sichtbar waren —, im Prinzip jedoch sehen wir das Theatralische ausgeschieden. Dafür spricht neben dem Testo auch die durchschnittlich bescheidene äußere Form, der häufige Wechsel der Schauplätze im Stücke und der oft gar nicht zu einer dramatischen Handlung sich erhebende Inhalt (vgl. den Dialog »Joseph«). Unbedingt sichere Nachweise über die Aufführungspraxis lassen sich für diese frühere Zeit allerdings nicht vorbringen[1], doch weiß Spagna, der 1656 sein erstes Oratorium schrieb und das Wesentliche der früheren Oratorienbewegung zusammenfaßt, nichts über eine szenische Vorführung der ersten Oratoriendialoge, die er bezeichnenderweise »Cantata« nennt, zu berichten, betont vielmehr, daß das Vorgetragene nur dem Ohre, nicht dem Auge zugänglich sei[2]. Derselbe macht auch die wichtige Bemerkung, daß bis zum Jahre 1656 unter den Oratoriendichtern (und -komponisten) die Meinung bestand, der Testo sei das eigentlich unterscheidende Moment zwischen Oratorium und Oper[3], eine Meinung, die sicherlich auf Tradition beruhte und in den untengenannten, um 1640 entstandenen Testo-Oratorien Francesco Balduccis für alle Zeiten ein seltsames Denkmal erhalten hat. Erinnern wir

[1] B. Tomasi schreibt im Dialoge »Die Vertreibung aus dem Paradiese« (1611) vor, daß Gott und Adam von verborgenen Stellen aus, und zwar der erstere etwas über die anderen erhöht (ascoso in loco più alto delle altre) zu singen haben. S. Anhang.

[2] a. a. O. S. 53. Dasselbe geht aus dem schon oben zitierten Berichte Maugars' über die latein. Oratorienaufführungen in S. Marcello hervor (1639), wo es heißt (a. a. O. S. 29): ». . . les Chantres imitant (!) parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangeliste«, und »Chaque chantre représentoit un personnage de l'histoire et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles.«

[3] Daselbst S. 53.

uns des spiritualistischen Charakters der Betübungen und der Phantasiedisziplin, die man dort trieb, so scheinen die Voraussetzungen zum Anhören solcher Dialoge ohne Szene ohne weiteres gegeben und weit allgemeiner als die, welche zu gewissen hypernervösen Mannischen Imaginationi notwendig waren.

Eine durchaus nur gesungene Vorführung der Dialoge würde auch ihrer praktischen Verwendung in den Esercitii spirituali entsprechen; sie traten hier, wie oben schon nach Spagna erwähnt wurde, an die Stelle der nicht mehr recht zugkräftigen Lauden, wohl insonderheit der Dialoglauden. Das führt uns zu einer kurzen Fixierung des Verhältnisses der Oratoriendialoge zu den früheren Lauden überhaupt. Sowohl der ereignisreiche biblische Stoff wie die abweichende musikalische Behandlung mußten die bisher übliche Form der Dialoglauda — soweit sie nicht Volks- und Gemeindelied blieb — antiquieren: das strophisch abgegrenzte Wechselgespräch und den typischen drei- bis vierstimmigen Vokalsatz. Die Freiheit der Diktion erinnert jetzt vielmehr an jene spätmittelalterliche Lauda, die erzählende, dramatische und lyrische Partien mischte. Es scheint, als sei diese geradezu vorbildlich gewesen: die oben (S. 22 ff.) mitgeteilten Bruchstücke aus Passionslauden des 15. Jahrhunderts hätten ohne weiteres mit Anerios Musik im Teatro armonico Aufnahme finden können. In einem der nicht Dialog benannten Nummern des Teatro tritt sogar der Fall ein, daß erzählende und dialogisierende Elemente ununterschieden vom Chore (fünfstimmig) vorgetragen werden:

Maria trova Giesù nel tempio assiso
In mezzo de' dottori col parlar i cori
Che penetrava.
»O Re del Paradiso« disse la madre al Figlio,
»Perche tuo padre, perche tua madre
»Cotanto affligio, o figlio?
»Qual secreto consiglio il cor ti mosse,
»A dar pene e tormenti a i tuoi cari parenti?«

worauf Jesus (Solo) kurz antwortet und ein betrachtender Chor »O celeste dottrina« abschließt. Hier nähert sich der Vortrag augenfällig jenem der »historischen Lauden«, nur daß die Musik nicht strophisch, sondern durchkomponiert ist. Aber auch die Kontrastlauda, wie sie oben (S. 21) besprochen und hernach bei Neri aufgewiesen wurde, ist hier vorhanden; in der Gegenüberstellung von ethischen Kontrastmotiven liegt auch die praktische Bedeutung dieser neueren Dialoge, wie besonders das ernst und zugleich anmutig gehaltene Gespräch zwischen Jesus und der

Samariterin[1] zeigt. Die früher über alles geliebte Allegorie hat realen Personen Platz gemacht und kommt nur ein einziges Mal in dem Dialoge zwischen dem hlg. Michael, dem Angelo custode und der Anima zur Anwendung. Hier fehlt natürlich der Testo: er hätte nichts vorbereiten, keinen Schauplatz anzeigen können, das Gespräch geht hin und her wie in den Nerischen Lauden, doch ohne Strophengliederung, den Schluß macht ein Chor »Deh pensate ò mortali«[2]. Ähnlich beschaffen ist der Weihnachtsdialog (Nr. 2), dem wir den früher genannten aus dem 2. Buche der Laudi spirituali gegenüber stellen möchten. Und wie die übrigen madrigalischen Stücke ohne Dialogbezeichnung des Anerioschen Werkes die von Animuccia gewiesene Richtung der lyrischen Motettenlauda einschlagen — nunmehr freilich durch Aufnahme des konzertierenden Vokalstils eindringlichere Wirkungen erzielend — so tritt schließlich auch die lyrische Lauda als Bestandteil der neuen Oratoriendialoge auf: in den betrachtenden, lyrischen Schlußchören sehen wir sie in eine höhere künstlerische Sphäre gehoben fortleben, nicht ihrer Form, wohl aber ihrem Geiste nach. Die Dichtungen dazu schließen sich inhaltlich eng an die vorhandene Laudenliteratur an, nur in der fortgeschritteneren musikalischen Behandlung weichen sie ab. Auch die Schlußchöre der späteren großen Oratorien sind nichts anderes als erweiterte lyrische Lauden, Lob- und Dankgesänge, wie sie einst im Oratorium Neris angestimmt wurden, — und wenn man die wie absichtlich populär, ja trivial gearbeiteten Finales der italienischen Oratorien selbst großer Meister des 18. Jahrhunderts durchsieht, ist man versucht, an einen Nachklang jener populären Lauda des 16. Jahrhunderts zu glauben.

In einem Punkte aber gehen die Oratoriendialoge Anerios über die lateinischen und über die Lauden hinaus: in der Betonung ihrer erzieherischen Endabsicht. Waren die Lauden, auch die dialogischen, nichts anderes als Gesänge, in denen sich der Stoff einer geistlichen Betrachtung zur Lyrik verdichtet hatte, bestimmt, dem Drange des Herzens Luft zu machen; rückten die lateinischen Dialoge ein biblisches Ereignis kurz und knapp ohne Kommentar vor die Seele des Hörers, so fassen die italienischen nicht nur den Gang einer Begebenheit in sich, sondern halten dem Hörer auch die praktische Moral, die Nutzanwendung ausdrücklich vor. Ihr

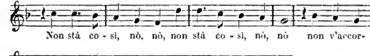
[1] Im Anhang dem Text nach mitgeteilt.

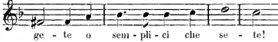
[2] Einen Rezitativdialog zwischen Angelo und Anima mit kurzem, dreistimmigem Schluß hat auch P. Quagliati in seine Affetti amorosi spirituali, Rom 1617, aufgenommen.



Inhalt teilt sich gleichsam in einen ideellen Teil, der zur Phantasie spricht, und in einen reellen Teil, der an den Verstand appelliert: es ist die alte kirchliche Bekehrungstechnik, die Kunst des promovere et conservare peccatorem, die hier in neuer künstlerischer Gestalt auflebt. Der Sünder soll durch das Beispiel belehrt und bekehrt werden, nach dem Anhören der guten oder schlimmen Folgen der Begebenheit an die Brust schlagen und Buße tun; daher werden jetzt wieder berühmte Konversionen aus der Bibel, später aus der Heiligengeschichte üblich. Wie schon hervorgehoben, übernimmt meist der Schlußchor das Amt, auf die Moral hinzuweisen; sehr oft tut es eine Nebenperson oder der bekehrte Held selbst, indem er gleichsam an Priesterstelle sich mit einem *sù, sù al pentimento* o. ähnl. an die Anwesenden wendet und zur Umkehr auffordert. Wie typisch diese Bekehrungsformeln bis weit ins 18. Jahrhundert blieben, zeigt ein Vergleich des Schlusses von Anerios Conversione di S. Paolo mit dem von Hasses 1750 entstandener Conversione di Sant' Agostino (S. Anhang); aber auch in anderen Dialogen des Teatro treten sie in ähnlicher Fassung auf, wobei zu bemerken bleibt, daß auch jetzt schon an diesen Stellen, falls sie von Solisten übernommen werden, sich die Musik zuweilen zu gesteigertem Pathos (Arioso) erhebt, wie um den religiösen Ernst des Ganzen noch einmal eindringlich zum Bewußtsein zu bringen. — Mit der Art dieser Bekehrungstechnik hängt eine weitere Eigentümlichkeit des katholischen Oratoriums zusammen. Den Gegensatz von gut und böse drastisch darzustellen, war die erste Aufgabe der Konversionsstücke; ihn plausibel zu machen, hatte die Kirche früh die Begriffe der civitas dei und civitas diaboli erfunden und der Jesuitismus das Gebiet der Allegorie aufs neue theoretisch bearbeitet. Jetzt spiegelt sich diese Doppelwelt auch im Oratorium wieder: es kommt zu jener Mischung von kirchlichen und profanen Elementen im Oratorium, die uns so oft an der aufrichtig kirchlichen Gesinnung der Zeit zweifeln läßt. Um hier nicht ungerecht zu urteilen, muß man das Wesen eben jener Bekehrungspraxis im Auge haben und ihren Vorsatz, den Sünder durch alle Stufen des Bösen, Irreligiösen, Widerwärtigen, Weltlichen zu geleiten, um ihn zum Schlusse durch das Wirken des göttlichen Strafgerichts desto sicherer dem Guten in die Arme zu führen: die Zerknirschung des katholischen Sünders ist eine Probe auf die dramatische Schlagkraft des Oratoriums. In diesem Sinne sind auch die Bekehrungen im Teatro geschrieben; sie mischen Szenen mit ein, die, an sich weltlich, indirekt dazu dienen, die religiöse Katharsis am Schluß zu befördern, so im »Verlorenen Sohn« (Aufnahme im Vaterhause und

Freudenmusik), im »David und Goliath«, in den Tre fanciulli (Heidenchöre), in der Bekehrung Pauli (Kriegsmusik), oder im Dialog »Adam und Eva im Paradiese«, wo die Schlange auf Evas Erzählung vom Apfelverbot leichtfertigen Tones einwirft:





Diese dramatische, bei Anerio noch gemäßigt auftretende Realistik ist es, durch die sich der italienische Oratoriendialog scharf vom liturgisch-lateinischen der früheren Zeit scheidet; sie weist bereits deutlich auf den Gang hin, den das italienische Oratorium der folgenden Zeit nimmt, auf seine guten und seine schlimmen Seiten.

Der Herausgeber des Anerioschen Teatro armonico hatte die Absicht, mit der Veröffentlichung namentlich den außerhalb Roms bestehenden, nach dem Muster der Nerischen eingerichteten Oratorieninstitutionen zu nützen. Solche waren schon zu Lebzeiten Neris gegründet in Mailand (um 1572), Neapel, Fermo, Lucca (um 1574) und Florenz, wo sie der Philippiner Pietro Bini leitete[1]. Im neuen Jahrhundert kommt als eine der ersten (1616) Bologna hinzu, das hinfort zu den stärksten Filialen der Philippiner in Oberitalien zählt. Genua erhält das erste philippinische Oratorium i. J. 1644, nachdem schon früher ein Konkurrenzunternehmen, das Oratorio della Dottrina christiana, römische Ideen vorbereitet hatte[2]. Venedig sträubt sich lange gegen die Einführung und läßt die Kongregation erst 1652 in beschränkter, dann 1659 in liberalerer Weise zu[3].

Mit den Brüdern der Kongregation zog in allen Orten wohl gleichzeitig auch die römische Betsaalpraxis ein. Dennoch macht sich zunächst eine der schnellen Verbreitung und dem wachsenden Bedürfnis entsprechende Vermehrung der musikalischen Oratorienliteratur im Sinne Anerios nicht bemerkbar. Die Zeit von 1620

[1] Giov. Marciano, Mem. hist. II, S. 2 ff. IV, S. 7.

[2] Für sie hatte Giov. Batt. Strata seine *Arie di musica sopre le lodi spirituali* etc., Genua 1610, geschrieben, Nachahmungen der römischen Lauden, doch unter reicherer Anwendung des vielstimmigen Satzes.

[3] Marciano, a. a. O. IV, S. 360.

bis 1650 ist ungemein arm an Drucken solcher vulgärer Dialoge, ganz entgegen ihrem Reichtum an lateinischen, wie oben (S. 15) nachgewiesen wurde. Das meiste ist handschriftlich vorhanden, vieles auch wohl nur dem Titel nach bekannt und bisher noch nicht wieder aufgefunden. Fétis[1] erwähnt (nach Baini) einen 1630 zu Rom gedruckten Dialog »Pastori di Betelemme nella Nascità di N. S.« und weitere Beiträge dialogischer Art des in Rom lebenden Deutschen H. Kapsberger, ohne mit Eitner eine Quelle anführen zu können[2]; in Agostino Dirutas Poesie heroiche morali e sacri, Rom, 1646, finden sich ein Dialog über das Martyrium der hlg. Apollonia und über Christi Geburt; Teodore Massucci gibt zu Rom 1648 drei Dialoge heraus: Vocatione di S. Francesco alla Religione (zu drei Stimmen), einen zwischen Gott und der Seele, und einen Dialog der Seele mit dem Kruzifix, das in Echoform antwortet[3]; von einem Anonymus enthält der Handschriftenband Autori romani II in Bologna einen Weihnachtsdialog, in dem die drei Könige aus dem Morgenland, ein Engel und der Testo sich zur Schilderung einer anmutigen Szene zusammenfinden, desgleichen weitere Dialoge ohne bestimmte Bezeichnung oder Heraushebung eines Ereignisses; Pietro della Valle schreibt 1640 zwei *Dialoghi* »Esther« und »La Purificazione« (das letztere davon handschriftlich erhalten) und gibt ihnen bereits den Namen »Oratorio«[4]; daß alle diese Dialogstücke Glieder einer großen Familie sind, dürfte bei einer künftigen Durchforschung der Literatur in italienischen Kirchenarchiven wohl festgestellt werden. Zur Zeit ist infolge Mangels von Spezialuntersuchungen und neuen Veröffentlichungen dieser Zweig der musikalichen Komposition weder auf den numerischen Bestand hin, noch seinem musikalischen Werte nach abzuschätzen. Es muß hier genügen, auf seine Existenz und seine Bedeutung für die Geschichte des Oratoriums hinzuweisen. Denn daß eine Brücke von Anerios Oratoriendialogen unmittelbar zu den ebenfalls schon Oratorio bezeichneten »S. Tomaso« und »Il giorno di Resurrettione« des Marco Marazzoli[5] und der 1656 entstandenen »Debora« von A. Spagna[6] mit der Musik G. Fr. Rubinis

[1] Biographie universelle des musiciens, Art. Kapsberger.

[2] Ath. Kircher teilt in seiner »Musurgia universalis«, Rom 1650, S. 594 einen Dialog der in der Hölle Schmachtenden von Kapsberger mit.

[3] Exempl. Bologna, Liceo musicale; s. a. Kat. Bol. II, 456.

[4] Rivista musicale italiana, XII, S. 280 ff.

[5] Bologna, Liceo musicale; ohne Datum.

[6] Dichtung in den »Oratorii overo Melodrammi sacri«, Rom 1706. S. dazu Sammelb. der I.M.G. VIII, S. 44 ff.

führt, auch ohne daß die einzelnen Zwischenglieder alle nambaft gemacht werden können, lehrt selbst schon ein flüchtiger Vergleich. Ja in Maurizio Cazzatis »*Diporti spirituali per Camera o per Oratorii*« (Bologna, 1668) treffen wir auf Stücke, die — von der fortgeschritteneren musikalischen Behandlung abgesehen — formell und dichterisch, unter Einschluß der Testobehandlung, unmittelbar auf Anerio zurückgehen.

Was neu an den eben genannten späteren Stücken ist: die Vereinigung zweier Oratoriendialoge zu einem einzigen, doppelteiligen Ganzen[1], und die Aufhebung des Testo in der Debora, ist einmal aus praktischen Gründen hervorgegangen, das andere mal als eine persönliche Neuerung Spagnas anzusehen, mit der er keineswegs sogleich durchdrang. Über beide Punkte läßt sich die oft erwähnte historische Abhandlung des letzteren aus. Die Doppelteilung, so angelegt, daß die Handlung in der Mitte zerschnitten ist, ward eingeführt, »damit die Neugier, das Ende zu hören, die Gemüter um so stärker zum Ausharren bis zum Schluß anregen möchte« [2]; man zog also die Konsequenzen aus der bereits zur Nerischen Zeit üblichen Doppelteilung der Motettenlauda und gewann wie seinerzeit mit dem Aufgreifen biblischer Dialoge neuerdings ein noch kräftigeres Mittel, dem Publikum die Betübung interessanter zu machen. Wann das geschah, ist nicht wohl anzugeben. Um 1640 besteht neben dem zweiteiligen Oratorium noch ein einteiliges, wie Franc. Balduccis 1646 erschienene Stücke »La Fede« (2 Teile) und »Il trionfo« (1 Teil) beweisen[3]. Kurze, einteilige Oratorien kommen auch später noch häufig vor und halten sich namentlich in der Gestalt von Weihnachtsoratorien bis ins 18. Jahrhundert[4]; sie mögen weiterhin nach alter philippinischer Sitte als Intermezzi bei den internen Oratorienübungen gedient haben. In der Regel wird jedoch von nun an das Oratorium in zwei Hälften geteilt; in ihrer Mitte steht die Predigt. Diese Anordnung ist durch Spagna verbürgt; sie zwingt uns anzunehmen, daß um 1640, als diese Doppelteilung üblich wird, sich der Charakter der Betübung gegen früher verändert, und zwar insofern, als der

[1] Die Teile der Marazzolischen Kompositionen tragen die Überschrift *prima* bzw. *seconda Cantata*.

[2] Spagna a. a. O. S. 51.

[3] S. später S. 54.

[4] Z. B. Cazzatis obengenannte *Diporti spirituali* (1668), Ippol. Ghezzis *Oratorii sacri à 3* (Bol. 1700), P. Albergatis *Cantate et Oratorii spirituali à 3* (Bol. 1714). S. auch Crescimbinis Notiz, abgedruckt in Sammelb. der I.M.G. VIII, S. 69.

systematische Teil derselben, die Bet- und Bußübung als solche, die zu Neris Zeit den musikalischen Teil überwucherte, jetzt mehr eingeschränkt und dafür der Musik ein größerer Raum zugewiesen wurde. Das ist tatsächlich der Fall. Wie vorhin angemerkt, besteht der Name Oratorio für die italienischen Oratoriendialoge seit etwa dem Jahre 1640, und Spagna entscheidet die Frage nach der Ableitung des Namens (wohl endgültig) dahin, daß wie häufig angenommen der Name des Gebäudes allmählich auf die darin vorgetragene Musik überging[1], ähnlich wie der Name Konzert = Wettstreit der späteren Musikform beigelegt wurde. Dies Vorgehen war jedoch erst gerechtfertigt, als die Musik ein solches Übergewicht über das gesprochene religiöse Zeremoniell erlangt, daß sich mit dem Begriff Oratorio-Betsaal sofort der Begriff für die dort gepflegte Musik verband. Pietro della Valle ruft einmal aus (1640) »Gli Oratorij sono a me di unica dilettazione«[2] und meint damit die im Oratorium übliche Musik. Diese Erweiterung wird jedoch nicht an sämtlichen Esercitii spirituali des Kirchenjahres vorgenommen, sondern bleibt auf besondere kirchliche Festtage beschränkt, vornehmlich auf die Feiertage der Fastenzeit. Das lateinische Oratorium in S. Marcello wurde nach Maugars (s. oben S. 18) ausschließlich in den Fasten gepflegt, das Oratorio volgare sicherte sich auch andere Tage: Weihnachten, Ostern, Heiligenfeste[3]; es sei deshalb für den Dichter von Oratorii volgari besonders schwer, meint Spagna, immer neue Stoffe zu erfinden, eine Tatsache, die ihn schließlich (1663) von der Bibel weg aufs Gebiet der Heiligengeschichte führte[4]. Die Orgelstimme des Anerioschen »Theatro« verzeichnet neben den einzelnen Nummern des Inhalts jedesmal den Sonntag oder das Heiligenfest, für das sie bestimmt sind. An solchen hoben Festtagen war die tägliche Betsaalpraxis mit ihren strengen Meditationen und Imaginationen aufgehoben, der sonst von der Gemeinde angestimmte populäre Laudengesang fiel weg, und dafür trat die von zwei stofflich zusammengehörigen Oratoriendialogen umrahmte Predigt mit Verlesung des Evangeliums in den Mittelpunkt, so etwa, wie Maugars es bei der Karfreitagsfeier 1639 in S. Marcello schildert. Hier war nunmehr dem Dichter wie dem Tonsetzer Gelegenheit geboten, sich ungehindert durch zeremonielle Bestimmungen auszubreiten, Formen und Inhalt an Bedeutung

[1] a. a. O. S. 49. 50.

[2] Discorso della musica dell' età nostra, abgedruckt in Donis Schriften (Ed. 1763) II, S. 262 und bei A. Solerti, Le Origini del Melodramma, S. 148 ff.

[3] S. dazu Spagna, a. a. O. S. 54.

[4] a. a. O. S. 54.

wachsen zu lassen und Kunstwerke zu schaffen, die in mehr als einer Beziehung sich mit der Oper messen durften.

Der äußere Rahmen war gegeben, es blieb nur noch die innere Form der doppelteiligen Oratorien im einzelnen zu bestimmen. Probleme lagen hier nicht vor, denn es galt im Grunde nur, das bei Anerio einaktige Erlebnis auf zwei Akte zu verteilen; im übrigen waren Testo, Chor- und Sologesang in derselben Weise zu behandeln. Das geschah sehr bald, etwa von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab, doch erst nachdem der Versuch Francesco Balduccis, eine davon abweichende Form zu begründen, wenig Beifall gefunden. Dieser in Palermo geborene, 1642 in Rom als gefeierter Kanzonendichter gestorbene Poet[1] nämlich macht die Testopartie, die bei Anerio bescheiden und nur auf Mitteilung des notwendigsten beschränkt war, zur Hauptsache des Ganzen, die Handlung aber, den dramatischen Dialog zur Nebensache, so daß der Eindruck einer versifizierten Predigt mit eingeschobenen Dialogstücken entsteht. Seine Oratoriendichtung *La Fede*[2], das Opfer Abrahams behandelnd, bedeutet in diesem Sinne bereits eine grobe Verirrung, ein Verkennen dessen, was Zweck und Ziel der ersten Oratoriendichter gewesen. In umständlicher Breite erfährt der Hörer durch den Mund des »Historia« benannten Erzählers Dinge, die mit dem Thema selbst nicht zusammenhängen, z. B. im ersten Teile Mitteilungen über die Jugend Isaaks, die Feier seines ersten Geburtstags mit Fuchs- und Hasenjagd, wohinein unvermittelt ein Coro di Vergini (hebree) und ein Coro di Savi ihre Betrachtungen streuen. Erst im zweiten Teile spitzt sich die Erzählung auf das Opfer zu, ohne daß die Handlung, auf wenige Reden Abrahams, kurze Fragen Isaaks gestellt, unter dem novellistischen Beiwerke scharf hervorträte. In einem zweiten Oratorium Balduccis, »Il Trionfo« (Krönung der hlg. Jungfrau), dialogisiert Maria abwechselnd mit dem Chore und einem Chorführer; voran geht eine »Canzonetta morale in bocca all' historia, che val di prohemio all' Oratorio« betitelt »L'Aurora«. Auch hier ist, wenn auch in bescheidenerem Maße als im vorangehenden Stücke, die Historia beschäftigt.

[1] Über ihn G. M. Crescimbini, Istoria della volgar poesia (Venedig 1730, 31), II, S. 499; G. Mazzucchelli, Gli Scrittori d'Italia (1758), II, S. 159 f. — G. Tiraboschi, Storia della litteratura italiana (Florenz 1812), VIII, S. 468. S. auch Sammelb. der I.M.G. VIII, S. 46.

[2] In: Le Rime del Signor Francesco Balducci; Parte seconda. In Roma 1646. S. Anhang.

Die Unnatürlichkeit dieses Balduccischen Oratorienprinzips reizte bald zum Widerspruch. Spagna richtet gegen ihn eine scharfe Polemik; er vergleicht den so benutzten Testo — mit der Doppelbedeutung des italienischen Ausdrucks scherzend — einem großen Kopfe auf kleinem Rumpfe, tadelt seine langweiligen stereotypen Abschlüsse auf *disse così* oder *proruppe in tali accenti*[1] und weist ihn zuletzt als undramatisch aus, an den Grundsatz appellierend, daß trotz Fehlens szenischen Beiwerks das Oratorium jederzeit den Regeln eines wahren Musikdramas folgen müsse. Wie das zu geschehen habe, erläutert Spagna ausführlich und gibt mit seiner 1656 aufgeführten Debora ein Beispiel[2]. Aber seine Ansicht drang nur langsam durch; die Mehrzahl der Oratorien-Dichter und Komponisten des 17. Jhrts. behalten den Testo bei und noch 1701, als der musikdramatische Charakter des Oratoriums von den meisten längst anerkannt war, kommen in Florenz zwei Oratorien mit Testo zur Aufführung[3]. Im italienischen Oratorium der folgenden Zeit ist der Brauch verschwunden; Händel und nach ihm viele deutsche Oratorienkomponisten des 18. und 19. Jahrhunderts haben ihn dann wieder belebt und seine ästhetische Berechtigung in monumentalen Werken nachgewiesen.

Ob Balduccis Abraham-Oratorium in Musik gesetzt wurde, hat sich bis jetzt noch nicht feststellen lassen; die ausgedehnten Historia-Perioden verlangten jedenfalls einen im Rezitativstil ungemein erfahrenen und vielseitigen Meister. An solchen gebrach es der Zeit nicht; die Aufgabe, lange geistliche Erzählungen oder Meditationen fortlaufend zu komponieren, gehörte längst zu den Lieblingsaufgaben der für die Oratorien Roms und anderer Städte schreibenden Tonsetzer. Der reichen Literatur an weltlichen Monodien hatte sich seit etwa 1608 eine nicht minder reiche an geistlichen Monodien zugesellt, denen der Zutritt zu den außerordentlichen Oratorienübungen ebensowohl gestattet wurde wie den Dialogen. Ottavio Durante hatte mit seinen Arie devote v. J. 1608 den Anfang gemacht, Kapsberger, Loreto Vittori, Domenico und Virgilio Mazzocchi, Dom. Massentio, M. Marazzoli, Agostino Diruta, Teod.

---

[1] Vgl. hierzu schon den Schluß des Testo des im Anhang mitgeteilten Dialogs Christus und die Samariterin von G. Fr. Anerio (1619).

[2] Die Polemik gegen den Testo im Sinne Balduccis bildet den Kern seiner Abhandlung über das ital. Oratorium. S. Sammelb. der I.M.G. VIII. S. 50 ff.; auch Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903, S. 36 ff.

[3] *L'innocenza patrocinata* von G. B. Brevi, und *Sacrifizio d'Abramo* eines Anonymus; beide Textbücher in der Stadtbibl. Hamburg.

Massucci folgten[1] und entwarfen geistliche Rezitativmonologe, die das Entzücken der Oratorienbesucher bildeten. Als Themen erscheinen in immer neuen Varianten Lamenti der Maria oder Magdalena, Sprößlinge der alten monologischen Marienklagen, nunmehr — wie etwa in der geistlichen Parodie der Monteverdischen Ariannenklage — zu großen, machtvollen Szenen erweitert; das Stabat mater wird rezitativisch durchkomponiert, das alte Thema des Christo smarrito durchgeführt und zur Weihnachtszeit, ebenfalls nach alter Sitte, die Erscheinung des Engels, das Gespräch der Hirten usw. in Form von Sologesängen erzählt. Auch Stoffe allgemeineren Inhalts, moralisierende kleine Predigten über die Welteitelkeit, die Bellezza caduca, über Hochmut und Eifersucht werden in eindrucksvollem Rezitativ vorgetragen, wobei am Schlusse häufig ein kurzes Duett oder Terzett den Gesamteindruck verstärkt[2].

Solokantaten dieser Art wurden den Oratorienübungen in ähnlicher Weise eingeflochten wie die Motettenlauden und Dialoge: viele sind zweiteilig, andere vier- und fünfteilig. In Domenico Mazzocchis *Musiche sacre e morali* (Rom, 1640) ist die Vielseitigkeit der Stücke nach Thema und Anlage besonders hervorstechend. Neben einer Weihnachtsmonodie mit vier Teilen steht eine Consideratione nella morte di Christo mit drei Teilen; einer geistlichen Parodie des Dulces eximia aus dem 4. Buche der Aeneide folgt ein den spiritualistischen Zug der Betübungen besonders ausprägender Monolog »Compuntione nel veder Gierusalemme, o rammentarsi la morte di Christo«. Bemerkenswert sind weiterhin die beiden Monodien »Susanna combattuta« (2 Teile) und »Giuditta libera Bettulia dall' assedio«, in denen die biblischen Stoffe in Form einer mit Betrachtungen untermischten Erzählung vorgetragen werden, somit also den Historienabschnitten in Balduccis Oratorien nahe kommen. Mazzocchi war auch der Komponist der berühmten von Erythreo gedichteten, vom Sänger Vitt. Loreto in einem der römischen Betsäle mit ungeheurem Erfolge vorgetragenen »Klage der Magdalena«, die das Publikum zu

[1] Viele ihrer in der Bibl. S. Cecilia zu Rom aufbewahrten geistlichen Monodien- und Ariensammlungen tragen die handschriftliche Eigentumsbezeichnung der Chiesa nuova.

[2] Reiches Material liefern die beiden schon oben gelegentlich erwähnten Handschriftenbände Autori romani, tom. II und Autori diversi (Settimana santa Oratorii) des Liceo musicale in Bologna.

Tränen rührte[1]. Um 1640 gehört die Betsaalmusik in Rom zum besten, was öffentlich geboten wurde, und sowohl P. della Valles begeisterter Ausspruch »Die Oratorien gewähren mir ein einziges Vergnügen«, wie die große Anzahl geistlicher Monodien aus dieser Zeit beweisen, daß die Congregazione dell' Oratorio es verstand, mit ihrer Zeit fortschreitend und der scharfen Konkurrenz der Oper geschickt die Spitze bietend das allgemeine Interesse auf sich zu ziehen und sich zu bewahren. Leider wurde durch ihr allzuwilliges Eingehen auf den Geschmack der Zeit, die sich an den neuen solistischen Gesangseffekten gar nicht satt hören konnte, ein Übel gefördert, an dem das junge italienische Oratorium bald erkranken sollte: die Vernachlässigung des Chors. Was einmal an Kraft des subjektiven Gesangsausdrucks gewonnen wurde, das ging an Konzentration auf große, erhebende Chorwirkungen verloren. Noch Anerios Oratorien waren vorzüglich Chororatorien gewesen, — ihre Nachfolger gehören überwiegend zu den Solooratorien, in denen der Chor ein bescheidenes Dasein führt. Hierin liegt ihr besonderer Unterschied von den lateinischen Dialogen; bei diesen wirkte die liturgische Tradition auch in Zukunft stark weiter und gestattete der populären Abneigung gegen den Chor keinen Einfluß: Carissimi schreibt seine großen Chororatorien zur selben Zeit als Spagna, Cazzati, Cossoni, Manara u. a. mit italienischen Solooratorien hervortreten. Chororatorium und Solooratorium: das sind die beiden Pole, um die sich die fernere Geschichte der Gattung seit 1640 bewegt.

---

[1] Der Bericht von Erythreo abgedruckt bei Ambros, Musikgeschichte, IV, S. 383, Anm. 2. Dazu auch E. O. Lindner, Zur Tonkunst (1864), S. 50. Ein Fragment der Magdalenenklage bei A. Kircher, Musurgia univ. (1650) S. 674. Darnach auch Burney, Gen. Hist. of music, tom IV.

4. Kapitel.

Die Musik der lateinischen und italienischen Oratorien bis zum Jahre 1640.

Wie die voranstehenden Untersuchungen gezeigt, waren beim Zustandekommen des lateinischen und italienischen Oratoriums am Anfang des 17. Jahrhunderts in formaler Hinsicht verschiedene konstitutive Prinzipien maßgebend. Die Stellung beider Gattungen im kirchlichen Leben, hier als integrierender Teil des Gottesdienstes, dort als nützliche Abendunterhaltung mit belehrendem Zweck gaben den Ausschlag, zunächst für die poetische Gestaltung, die sich entsprechend im lateinischen Oratoriendialog an die Prosa des liturgischen Bibelworts anschließt und sich ohne dichterische Lizenzen vollzieht, im italienischen dagegen zu einer besonderen Dichtungsart führt, in der die freischöpferische Phantasie des Dichters jedesmal Form und Inhalt aufs neue aus sich gebiert. In der textlichen Grundlage und ihrer formalen Behandlung haben wir das eigentlich zeugende, primäre und aufbauende Element für das Oratorium in seiner ursprünglichen Doppelgestalt zu sehen.

Als zweites bestimmendes Moment kommt nun die Musik hinzu. Ja, der Fortschritt in einer ihrer vorzüglichsten Ausdrucksmöglichkeiten, dem Sologesang, bildete geradezu die Voraussetzung zur Entstehung des Oratoriums. So wenig aussichtsreich eine Ableitung des Namens Oratorio aus der »ars oratoria«, der Redekunst, scheint[1], so gut trifft doch der Vergleich zu zur Bezeichnung der Fähigkeiten, die der Gesangsmusik gegeben sein mußten, bevor sie zur ungesehenen Darstellung von Rede und Gegenrede fortschreiten konnte. Es gibt wohl eine Motettenpassion — in ihr singen bekanntlich auch die Einzelpersonen vielstimmig —, dagegen kein analoges Motettenoratorium. Das musikalisch-oratorische Element, d. h. die ausdrucksvolle Monodie war vielmehr die Grundbedingung; daher auch eine Oratorienliteratur, die diesen Namen verdient, erst möglich wurde nach dem entscheidenden Jahre 1600. Die chorischen Dialoglauden der Nerischen Zeit bildeten die rühmlichen,
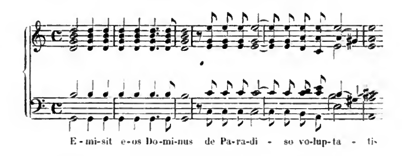
[1] Denn abgesehen von der Schwierigkeit der sprachlichen Ableitung, ist nicht ersichtlich, warum dann der Ausdruck »oratorisch« nicht schon sofort als Charakteristikum der ersten weltlichen Monodien erkannt wurde.

den künstlerischen Anschauungen des 16. Jahrhunderts entsprechenden Vorstufen des künftigen Oratoriums, aber nicht schon Exemplare dieses selbst. Noch 1610 veröffentlicht Giov. Batt. Strata[1] eine strophische Dialoglauda zwischen Christo, Anima und Vergine Maria, die, gleichsam an der Schwelle zweier Zeitalter stehend, insofern eine eigentümliche Zwittergestaltung aufweist, als die Strophen Christi durchweg auf eine zweistimmige Laudenmelodie (zwei Tenöre mit Orgelbaß), die der Anima auf eine andere (zwei Soprane mit Orgelbaß), die Strophen der Vergine Maria dagegen auf eine einstimmige, laudenähnliche Doppelreprise (ebenfalls mit Orgelbaß) vorgetragen wird. In dem ziemlich langen Dialoge wechseln also ein- und zweistimmige Laudenstrophen ab und man fühlt sich an gewisse moderne Oratorien erinnert, in denen nach ähnlichem Grundsatz die Stimme des unsichtbaren Gottes mehrstimmig behandelt ist. Ein Anklang hieran findet sich auch in Biasio Tomasis im Anhang mitgeteiltem Dialoge von Adam und Eva, in dem anfangs die Stimme Gottes rezitativisch, später chorisch gesetzt ist, wie um die furchtbare Verheißung auch musikalisch lapidar zum Ausdruck zu bringen.

Über die musikalische Behandlung der realen Einzelpersonen herrschte unter den Tonsetzern von anfang an kein Zweifel: hier war der Rezitativgesang der einzig natürliche. Anders bei der Komposition der Testopartien; hier treffen wir zu gleichen Zeiten, sogar bei gleichen Meistern die solistische neben der mehrstimmigen Satzweise. Die mehrstimmige Testobehandlung hatte das höhere Alter für sich und war durch einen fast hundertjährigen Gebrauch bei der Motettenpassion sanktioniert. Indem man sie in den Oratoriendialog lateinischer wie italienischer Fassung herübernahm, schaffte man sich einmal ein feinsinniges Unterscheidungsmittel zwischen den erzählenden und dramatischen Partien, fand zugleich andererseits damit Gelegenheit, die Stücke weihevoll polyphon anzufangen oder zu schließen. So beginnt S. Bonini seine Verkündigung vom Jahre 1609 mit einem breiten fünfstimmigen *Missus est Gabriel angelus* und schließt sie mit einer ebenfalls fünfstimmigen Wiederholung der zuvor von Maria solistisch gesungenen Worte *fiat mihi secundum verbum tuum;* in gleicher Weise sind die dazwischenliegenden kurzen Erzählersätze geführt. Der Chorsatz ist homophon, aber durch Bindungen und Vorhalte zu feierlichen Wirkungen gesteigert. G. B. Riccio

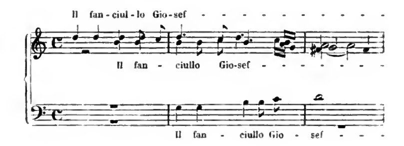
[1] S. oben S. 50 Anm. 2.
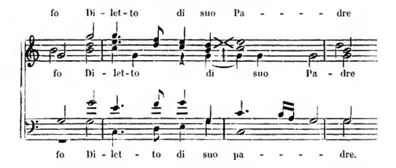
setzt in seiner Verkündigung dieselben Erzählerworte zweistimmig (Alt, Baß, mit Orgel) unter sparsamer Verwendung der Imitation, ohne damit einen gleichen Eindruck zu erzielen. In Gio. Fr. Capellos vier Dialogen »Quo progrederis«, »Abraham«, »Hoc tegitur«, »Ex omni ligno« (1615) tritt die Historia jedesmal als Conclusio erst am Schlusse auf, einmal sechs- und siebenstimmig, zweimal achtstimmig; und zwar ist der Chorsatz feinfühlig der liturgischen Bestimmung angepaßt durch Verwendung der Psalmodiemanier, z. B. im »Verlorenen Paradies« (Ex omni ligno):



Wie in Allegris ähnlich behandeltem »Miserere« lösen sich auf wenige Takte bisweilen Solostimmen los beim Eintritt neuer Textworte; Künstlichkeiten, die das Verständnis dieser erschweren könnten, fehlen; Generalpausen steigern Erwartung und Eindruck.

Auch Anerios italienische Oratoriendialoge haben überwiegend eine chorische Erzählerpartie, aber jene feierlich breit dahinwallenden Harmonien und liturgischen Anklänge der lateinischen Dialoge sind nicht vorhanden. Die Chordeklamation schließt sich der lebhafteren Rhythmisierung der italienischen Verse an und verschmäht leichte Imitationen nicht:





Unter der Nüchternheit der einleitenden Texte leidet die tondichterische Phantasie selten, selbst nichtssagende Phrasen wie *dicero raccontando un sogno* werden auf anmutige Motive zeilenlang durchgeführt; es ist nicht zu verkennen, wie hier in Melodie und Harmonie alles viel mehr auf eine gewisse leichtverständliche Volkstümlichkeit abgestimmt ist, entsprechend dem Gesamtcharakter der Esercitii spirituali und dem Hauptzweck ihrer Musik, das Publikum herbeizuziehen und »mit geistlichem Nutzen« (profitto spirituale) zu unterhalten.

Aber selbst bei geschicktester Behandlung war auf die Dauer der Widerspruch zwischen dem künstlerisch hochstehenden, einen lyrischen Inhalt bedingenden Motettensatze und dem unbedeutenden, berichtenden Inhalt des Testo, wie er zurzeit vorlag, nicht zu verdecken, zumal wohl sehr oft auch die Verständlichkeit der Worte in Frage gestellt wurde. Gerade von der Testopartie aber forderte der Hörer volle Deutlichkeit, wenn er den Sinn des Folgenden verstehen wollte. Der natürlichste Ausweg war, sie einem einzelnen Sänger zu übergeben und im Rezitativstil zu schreiben.
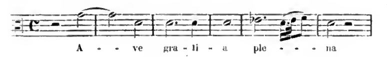
Das tut bereits B. Tomasi im Dialog »Die Vertreibung aus dem Paradiese« (1614), und zwar schon mit der wohl erkennbaren Absicht, die wechselnde Situation sich hier und da in den Testosätzen widerspiegeln zu lassen. Gegen den Schluß hin, wo die Historia isoliert aus dem Chore heraustritt, zeigt sich der Vorteil des Verfahrens: größere Deutlichkeit, verbunden mit einer Steigerung der Spannung auf das Kommende. Diese solistische Testopraxis, von P. Pace, Bazzino, Donati u. a. angenommen, steht im 2. und 3. Jahrzehnt gleichberechtigt neben der mehrstimmigen, wechselt bei Anerio oft sogar in einunddemselben Stücke mit der andern. Angebracht war sie namentlich auch da, wo im Verlauf der Chor als handelnd oder betrachtend eingreift, also bei chorischer Testobehandlung

eine rechte Unterscheidung von Erzählung und Ereignis gefehlt hätte; so in Anerios »Conversione di S. Paolo«, wo die kurzen orientierenden Bemerkungen am Anfang — wohl der Bequemlichkeit halber — demselben Tenor in den Mund gelegt sind, der hernach (vom 32. Takt an) die Rolle des Saul übernimmt. Der Tenor als die umfangreichste und beweglichste unter den vier menschlichen Stimmen wird auch später als Testo allgemein bevorzugt. Liturgische Anklänge, etwa an den Lektionston, sind, soweit die Literatur jetzt vorliegt, nicht zu spüren.
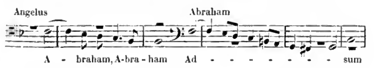
Der Stil des Testo schließt sich den allgemeinen Regeln des neuen rezitierenden Gesangs an; doch lassen sich zwischen ihm und dem für die handelnden Personen benutzten Gesangsstil gewisse feine Unterschiede erkennen, die mit dem zusammenfallen, was Giov. Batt. Doni[1] unter den Sonderbezeichnungen stilo recitativo, espressivo und rappresentativo auseinanderhält. Nach ihm ist der stilo recitativo der dem natürlichen Redefluß am nächsten stehende; ihm eignet besonders ein erzählender, epischer Charakter, dem nicht so sehr leidenschaftlicher Affektausdruck als gemessenes Dahinfließen zukommt; im stilo espressivo dagegen waltet der kantable Ausdruck vor, die Sprache der Empfindung, des Gemüts; er ist das Gegenteil des stilo rappresentativo im engern Sinne, des wirklich dramatischen, leidenschaftlich schnellen, an Akzenten reichen Stils, wie er auf der Bühne zur Verwendung kommt. Im vulgären italienischen Oratoriendialog von etwa 1620 bis 1650 — denn später scheinen sie ineinanderzufließen — treffen wir für den Testo den ruhigen, berichtenden Ton des stilo recitativo, den häufige Wiederholungen eines Tons nach dem Vorbilde des Sprachakzents kennzeichnen, und für die dialogisierenden Soli den stilo espressivo mit seinen melodischen und modulatorischen Biegungen und Ausweichungen. Der stilo rappresentativo dagegen scheint gemieden, zum mindesten nur selten angewandt worden zu sein. Ohne Zweifel leitete hier ein richtiges Gefühl für das, was den oratorischen und theatralischen Dialog im innersten trennte: die Verschiedenheit der Auffassungsorgane. Das Bühnenrezitativ war nicht ohne weiteres ins Oratorium, in die Kirche zu transponieren, wo nur das Ohr empfangend, das Gemüt perzipierend tätig war und jeder Anhalt fürs Auge fehlte. Hier mußte dem Ohre durch melodischen Wohllaut und andere rein musikalische Züge doppelt geschmeichelt werden für das, was das Auge entbehrte, und ein

[1] Trattato della musica scenica, 1640 (Ed. 1763), S. 30.

Stil gefunden werden, der dem Wesen einer ungeschauten, nur gesungenen Handlung entsprach[1]. Der solistische Stil der Oratoriendialoge hebt sich denn auch im ganzen wie im einzelnen von dem der gleichzeitigen Oper ab und nähert sich ihm nur dort, wo mit gemeinsamen seelischen Grundlagen gemeinsame Voraussetzungen gegeben sind. Wie der Oratorientext eine überlegte Wahl und Anordnung der Worte und Sätze, eine wohldurchdachte, nur auf die wichtigsten Momente gegründete Anlage erforderte, damit sich das vorgestellte Ereignis vor der Phantasie des Hörers plastisch aufrolle, so lag auch der Musik ob, ihre Mittel und Wirkungen aufs sinnreichste auszuwählen und durch energische Konzentration des Ausdrucks die Macht des neuen Sologesangs fühlen zu lassen. Der Tonsatz ist durchweg sorgfältig; in den kürzesten Wendungen verrät sich das Bestreben nach Kraft und Wahrheit des Ausdrucks. Das melodische kantable Element tritt stark hervor, stärker als in gleich eng begrenzten Episoden in der Oper, die es gern in besondere, arienähnliche Sätze legt. In dieser Hinsicht lehrreich ist vor allem der lateinische Dialog, dem die Beweglichkeit des italienischen fehlte, der aber infolge der Quantitätsmessung der Silben vielseitige melodische Deutungen zuließ. Er bewegt sich vorzugsweise, selbst bei den erzählenden Partien in weiten melodischen Bögen; so der anmutige Engelsgruß in Boninis »Verkündigung«
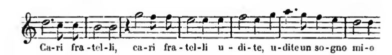


oder der Anfang des Dialogs »Opferung Isaaks« von Capello:
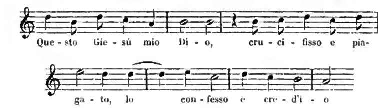


In solchen Wendungen, die sich leicht vermehren lassen, scheinen die Keime jener wundervollen schlichten Melodik zu liegen, die in den Oratorien Carissimis entzücken. Dem italienischen Rezitativ

[1] Sev. Bonini schreibt seine *Affetti spirituali* vom Jahre 1615 »parte in istile di Firenze o recitativo per modo di Dialogo, e parte in istile misto« (?).
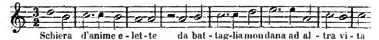
der früheren Zeit sind sie nicht fremd. Im Dialog »Joseph« Anerios redet der Knabe seine Brüder an:



In der groß angelegten Conversione di S. Paolo bildet die Melodie, auf welche der soeben bekehrte Saul seine Confession singt:



geradezu das Leitmotiv für das ganze Werk. Gleich zu Anfang auf die Testoworte: »Eccone al gran Damasco« usw. gebracht, erscheint sie im Verlaufe mehrmals in den Reden Sauls, in der Anrede Ananias »Saulo fratello mio« und umgebildet in arioser Behandlung zum Schluß auf »Schiera d'anime elette«



Vielleicht liegt ihr eine Laudenmelodie zugrunde.

Im lateinischen Oratorium hält sich diese durchgeführte kantable Ausdrucksweise länger als im italienischen; denn hier übte die wachsende Ausdehnung der Testopartien hemmenden Einfluß und förderte teils ein quantitatives Überhandnehmen des stilo recitativo, teils eine Beschränkung des stilo espressivo auf besondere abgeschlossene Sätzchen. Für Balduccis Abraham-Oratorium (s. oben S. 54) kam hauptsächlich das epische Rezitativ in Frage, ebenso in den schon erwähnten schildernden Monodien »Giuditta« und »Betulia liberata« Mazzocchis, denen noch Agostino Dirutas Monodien über die Heiligen Ursula, Apollonia, Barbara und Magdalena[1] anzureihen wären. Hier tritt das kantable Element nur in

[1] Poesie heroiche, morali e sacre, Rom 1646.

den dreistimmigen Schlußensembles auf. Beide Arbeiten scheinen auf einen gelegentlichen Vorschlag Doni's zurückzugehen, das Absingen von Heiligenlegenden im Oratorium einzuführen[1], wozu er selbst den stilo recitativo als den geeignetsten erklärt. — Eine weitere Annäherung an die Oper fand dann statt, als Spagna den Kampf gegen den Testo eröffnete und für das Oratorium dieselben Grundsätze aufstellte wie für das Bühnendrama. Erst jetzt scheidet sich das deklamatorische Rezitativ augenfällig von dem stilo espressivo, und der letztere erhält seinen ständigen Platz in den Arien.

Der Reichtum an dramatischen Chören — hier kommt zunächst nur der italienische Oratoriendialog in Betracht — ist bei Anerio und seinen unmittelbaren Nachfolgern nicht groß, konnte es nicht sein, da der Testo bereits genug Chorwirkungen absorbierte. Am zahlreichsten sind sie in der *Conversione di S. Paolo;* und zwar sind es Chöre des Gefolges Saul's, des Christenfeinds, welche, abwechselnd in vier- und achtstimmige Gruppen geteilt, die Szenen zu fast Händel'scher Erhabenheit steigern durch die Schlagfertigkeit des Einsatzes und die Charakterisierung der Stimmung. Anfangs zu mäßiger Kriegsleidenschaft entflammt durch die anreizenden Worte des Heerführers, wird der Troß bei den Rufen »Potenti guerrieri« usw. von wahrem Schlachtentaumel (Wechsel von C- und 3/2-Takt) erfaßt, und die mitwirkenden Instrumente (Cornett, zwei Violinen, Theorbe, Baß) entrollen mit unablässig sich antwortenden Fanfarenmotiven



das Bild des wogenden Kampfes. Prächtig ist der Umschlag der Stimmung nach der Wundererscheinung gezeichnet: entsetzt und erstaunt rufen die Gruppen sich die Fragen zu: »Qual subito accidente? E qual del cielo è stato?« usw., um schließlich bei den Worten »O meraviglie nove« den Gipfel des Erstaunens über die plötzliche Sinnesänderung Sauls zu erreichen. In »David und Goliath« treten zweimal achtstimmige Chöre des Volkes hervor, in denen der allgemeinen Freude über den Sieg des Knaben Ausdruck gegeben wird; im Weihnachtsdialog sind die Chöre der Hirten je einmal fünf-, vier- und zweistimmig gesetzt. Zweistimmige En-

[1] Trattato della Mus. scenica, a. a. O. S. 32.

sembles, kleine Duette, unterbrechen auch sonst bisweilen den Dialog und bringen Abwechselung in die Anlage.

Der Chorsatz dieser dramatischen Chöre unterscheidet sich von dem der Testochöre durch Verzicht auf Imitationen, er ist homophon; wo zwei Gruppen sich gegenüberstehen, konzertiert entweder die eine geschlossen mit der andern, indem sie abwechselnd ineinander übergreifen, oder beide vereinigen sich zu einem geschlossenen Tonkörper.

Der selbständigen Instrumentalmusik ist im allgemeinen nur ein bescheidener Platz eingeräumt. Unter den ersten lateinischen Oratoriendialogen führen nur die von Fr. Capello (s. oben S. 59) kleine homophone Sinfonien mit sich, sei es als Einleitung, sei es als kurze Überleitung von einem Schauplatz zum andern. Das letztere ist z. B. der Fall in Capello's Abrahamoratorium, wo die Einleitungssinfonie im Verlaufe wiederholt wird und das Engelsgebot, Abrahams Vorbereitungen und das Opfer selbst trennt, also gleichsam die Rolle des Vorhangs im Theater übernimmt. Eine Mitwirkung der Instrumente (außer der Orgel) in den Chören jedoch ist nicht zu bemerken. Anerio fügt nur zweimal Instrumentalsätze ein: eine Freudensinfonie bei der Rückkehr des verlorenen Sohnes im *Figliuol prodigo* und die Schlachtmusik in der *Conversione di S. Paolo* mit der Überschrift »Combattimento«. Leider ist das italienische Oratorium der späteren Zeit diesen Hinweisen, wie selbständige Instrumentalsätze der Handlung beziehungsreich eingeflochten werden können, nur in beschränktem Maße gefolgt; mit dem Aufkommen der mehrstimmigen Instrumentalbegleitung in den Arien herrscht im Oratorium der Sänger.

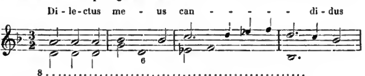
II. Abschnitt.

Das Oratorium vom Jahre 1640—1700.

1. Kapitel.

Das lateinische Oratorium.

Die Entwickelung des liturgischen Oratoriendialogs in lateinischer Sprache, wie er sich nach dem Jahre 1600 aus den Motetten herauslöste und zunächst in Oberitalien, dann in Rom verbreitete, wurde oben (S. 15 ff.) bis zum Jahre 1640 verfolgt. Wie sich seine Pflege in Oberitalien in Zukunft weiter gestaltete, ist zurzeit aus Mangel an Dokumenten nicht sicher zu bestimmen, doch steht fest, daß der alte Brauch, Begebnisse der heiligen Schrift dialogförmig im Gottesdienst absingen zu lassen, in Venedig auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beibehalten wurde. Als Beleg mögen einige Beispiele aus den Motettensammlungen: *Salmi . . Motetti et Dialoghi a 2, 3, 4 e 5 voci* (Venedig 1650) von Ch. Margarita Cozzolani und *Motetti a 2, 3 e 4 voci* (Venedig 1655) von Niccolo Gibellini dienen[1]. Margarita Cozzolani gibt vier lateinische Dialoge, darunter einen zwischen Engeln und Hirten zum Weihnachtsfest, und einen zwischen Maria und den beiden das heilige Grab hütenden Engeln. Der letztere, bedeutendere ist interessant dadurch, daß er durch freie poetische Einlagen in den Bibeltext die ursprüngliche gedrungene Form des Dialogs erweitert. Nicht nur die beiden Engel ergehen sich in einem frischen, melodischen Ensemble, auch Maria Magdalena kann ihre Sangeslust nicht bezwingen und stimmt eine kleine Arie im venetianischen Operngeschmack an:



Ein Tenor als »Testo« leitet das Ganze ein und vereint sich am Schlusse mit den andern zu einem wohlgelungenen Quartett. — Gibellini, Kapellmeister an S. Stefano in Venedig, legt drei Dialoge vor. Zwei davon entbehren einer geschlossenen Handlung,

[1] Beide Sammlungen in der Stadtbibliothek Breslau.

sind betrachtenden Inhalts, der dritte spielt im Garten Eden und läßt Adam, Eva und die Schlange sprechen. Der Höhepunkt liegt dort, wo die Schlange nach dem Sündenfall in einer »furioso« überschriebenen Baßarie ihren Genossinnen zuruft: »Victoria o demones, gaudete, lactamini«, und zwar, wie der Komponist vorschreibt: »da lontano«. Ein vierstimmiger Chor »O pravum pomi gustum, o dulcedo nimis amara« macht den Beschluß.

Eine nähere Untersuchung der venetianischen Motettenliteratur dürfte noch manches ähnliche Beispiel auch aus späteren Jahrzehnten zutage fördern und damit die Verbindung herstellen mit der am Anfange des 18. Jahrhunderts in Venedig einsetzenden besonderen Pflege des lateinischen Oratoriums an den dortigen Mädchenkonservatorien.

In Rom beschränkte sich nach dem Zeugnis von A. Spagna[1] und Crescimbini[2] das lateinische Oratorium auch fernerhin auf den Betsaal von S. Marcello und blieb dort bis ins 18. Jahrhundert in den Händen der Archiconfraternità del SS. Crocifisso. Hohen Wert legte man bei den Aufführungen auf starke Besetzung sowohl der Chöre wie der Instrumente; man teilte sie in mehrere Abteilungen und errichtete für jede derselben Tribünen, so daß bei konzertierender Musik prachtvolle Wirkungen zustande kamen. Der Papst begünstigte das Unternehmen, und keine Ausgabe wurde gescheut, um die Vorträge vollkommen zu gestalten[3]. Da das Volk der lateinischen Sprache wegen von selbst den Aufführungen fernblieb, so setzte sich das Publikum aus der weltlichen und geistlichen Aristokratie der Stadt, aus Künstlern und Literaturkundigen zusammen, und das Oratorium von S. Marcello gewann alsbald den Ruf eines einzig dastehenden Sammelpunkts der gebildeten Welt während der Fasten. Unter den mitwirkenden Sängern und Instrumentisten begegnen uns Namen von gutem Klang: Bernardo

---

1 *Discorso dogmatico* usw., a. a. O. S. 54, 64.

2 Istoria della Volgar Poesia, Venedig 1730—1731, I, S. 371; die betreffende Stelle ist mitgeteilt in Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VIII (1906), S. 70.

3 Dazu Guido Pasquetti, L'oratorio musicale in Italia, Florenz 1906, S. 229 ff. und Domenico Alaleona, Studii sulla storia dell' oratorio musicale in Italia. Turin 1908, S. 237. Beide Werke erschienen, als der erste Abschnitt des vorliegenden Handbuchs (als Habilitationsschrift, s. Nachwort) bereits längere Zeit gedruckt vorlag. Es sei erlaubt zu konstatieren, daß sich meine Forschungsergebnisse mit denen meiner italienischen Kollegen in den entscheidenden Punkten decken und vielfach von ihnen in bester Weise ergänzt werden. (S. auch meine Referate über beide Bücher in der Zeitschrift der Int. Mus.-Ges. Jahrgang IX, Heft 1 und Jahrgang X, Heft 6.) In der Folge nehme ich mit Freude Gelegenheit, mich auf beide zu berufen.

Nanini, Paolo Tarditi, Paolo Quagliati, Melchior Palantrotti, Ruggiero Giovannelli, Steffano Landi, Carissimi, Dom. Mazzocchi, Aless. Stradella, Foggia, Ottavio Pitoni u. a., von denen die meisten zu den ersten Musikergrößen Italiens zählten. Jede Fastenzeit brachte durchschnittlich fünf Oratorien; und zwar war die Vereinbarung getroffen, daß jedes Jahr sich fünf Patrizier der Stadt bereit erklärten, je ein Oratorium eines von ihnen selbst gewählten Komponisten zu stellen, für das sie Honorar und Aufführungsspesen aus eigener Tasche bezahlten[1]. Das ergab dann häufig einen Wettstreit nicht nur unter den Meistern selbst, sondern auch unter deren Protektoren. Vielfach mag der Konviktchor des Collegium germanicum und des Seminarium romanum mitgewirkt haben, also jener Institute, an denen Carissimi, Foggia und Gratiani Musikmeister waren, und die ihres prächtigen Gesanges wegen Weltruf genossen[2].

Wie aber war die Musik beschaffen, die seit etwa 1640 in S. Marcello zu Gehör kam? Aus Maugars' Bericht vom Jahre 1639 (s. oben S. 18) wissen wir, daß die Aufführungen jedesmal in drei Teile zerfielen: in einen zu Anfang gesungenen »Psalm nach Motettenart« mit nachfolgender Instrumentalsinfonie, einer musikalischen »Historie« aus dem alten Testament und einem musikalisch rezitierten Stück aus dem Evangelium des Tages. Zwischen dem zweiten und dritten Teil stand die Predigt. Geht man der Literatur der erhaltenen lateinischen Oratorienmusik dieser Zeit nach, so stellt sich zwar ein ansehnlicher Reichtum von biblischen Historien aus dem alten Testament heraus, dagegen ein auffallender Mangel an solchen über Stoffe des Evangeliums z. B. (nach Maugars) über die Geschichte von der Samariterin, dem kananäischen Weibe, von Lazarus, Magdalena und der Passion. Da Nachforschungen über den Verbleib dieser Gattung in römischen Archiven ergebnislos verlaufen sind, ist anzunehmen, daß es sich dabei nicht um »Oratorien«, sondern um motettische Responsorien, Antiphonen und Lamentationen handelte, die, wie oben erwähnt, häufig in Dialoggestalt auftraten[3], ja vielleicht auch um den gewöhnlichen Vortrag

[1] Detaillierte Angaben bei Alaleona, a. a. O. S. 110 ff.

[2] A. Steinhuber, Geschichte des Collegium germanicum in Rom, 1895, I, S. 24. Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, VII, S. 68 f.

[3] Pasquetti, a. a. O. S. 235 zitiert ein anonymes Responsorium auf den Gründonnerstag *Tenebrae factae sunt*, das den Text auf Chor und Soli verteilt, bemerkt aber, daß weitere Beispiele im Archiv von S. Marcello nicht aufzufinden sind. Eine spärliche Ergänzung dazu aus Sammelwerken früherer Zeit von A. Antonelli (1616), O. Catalani (1618), Fr. Anerio (1613) und Greg. Allegri (1619) bringt Alaleona, a. a. O. S. 246.

der Passion im Choralton mit verteilten Rollen[1]. Wahrscheinlicher wird diese Annahme im Hinblick auf einzelne dialogische Motetten Carissimi's, die die Praxis des Antiphon- und Responsorialgesangs aufs getreueste nachbilden, so *Felicitas beatorum* (Anfang »Exultabunt justi in voce jucunditatis«), *Damnatorum lamentatio* (»Turbabuntur impii«), *Martyres* (»Tollite, sancti mei, cruces vestras«), *Domine quis habitabit* usw.[2]. Der Inhalt dieser Stücke besteht in schwärmerischen Betrachtungen über Sünde und Seelenheil und ist musikalisch so auf Soli und Chorensembles verteilt, daß das Verhältnis von Versus und Responsorius, von Vorsänger und Chorantiphone unmittelbar zum Vorschein kommt. Es erinnert ferner an die Praxis der Lamentationen, wenn gewisse Abschnitte fortgesetzt als Refrain erscheinen, so in *Damnatorum lamentatio* die Rufe *heu, heu miseros* und *pereat dies*, während in *Martyres* das Chorensemble fünfmal die Versus des Vorsängers verzückt mit *beati erimus* beantwortet. Kompositionen mit solchen liturgischen Anklängen kommen unter Carissimi's Werken sehr häufig vor und wurden für eine Reihe bedeutender deutscher Tonsetzer, vor allem Hammerschmidt, vorbildlich[3]. Für die Geschichte des Oratoriums kommen sie ihres durchaus lyrischen Charakters wegen weniger in Betracht als für die Geschichte der Motette, die in ihnen eine merkwürdige Verbindung von Solo- und Chormotette sieht[4].

Bedeutender ist Carissimi in seinen biblischen Oratorien. Um 1604 geboren, von 1628 bis an sein Lebensende (1674) Kapellmeister an der Jesuitenkirche S. Apollinare in Rom, stand sein Ruf als Kirchenkomponist und Lehrer bereits fest, als Athanasius Kircher ihn in der Musurgia universalis (1650) mit der Analyse seines *Jephta* als Muster eines Oratorienkomponisten in weitere Kreise einführte[5]. Im 18. Jahrhundert haben Bourdelot, Mattheson,

---

[1] Darauf scheinen Maugars' Worte zu deuten: »les chantres imitant parfaitement bien les divers personnages che rapporte l'Evangeliste (!).«

[2] Die drei ersten Dialoge in dem unten (S. 71 Anm. 2) näher bezeichneten Hamburger Handschriftenbande, der letzte in den 1675 gedruckten Sacri concerti Carissimi's, in dem auch der bereits 1665 in einem Messenwerke Carissimi's erschienene Dialog *Damnatorum lamentatio* (in Form einer gewöhnlichen Motette) steht. Auch für *Felicitas beatorum* ist die ursprüngliche rein motettische Grundlage nachgewiesen. S. Chrysander's Abhandlung in der Allgem. mus. Zeitung 1876, Sp. 113.

[3] S. unten 4. Kap.

[4] H. Leichtentritt, Geschichte der Motette (1908), erwähnt einige, ohne auf ihre liturgische Abstammung aufmerksam zu machen.

[5] A. a. O. S. 603 f.

Burney und Hawkins ausdrücklich auf ihn hingewiesen und seine Oratorien gerühmt. Seitdem gilt Carissimi als der Händel des 17. Jahrhunderts[1]. Wir besitzen von ihm folgende biblische Stücke:

1. Jonas (H. V.)[2]
2. Jephta (H. Pn. V.)
3. Ezechias (H. Pn.)
4. Baltazar (H. Pn.)
5. Job (Pn.)
6. Abraham et Isaac (Pn.)
7. David et Jonathas (Pn.)
8. Historia Divitis [Dives malus] (H. Pn.)
9. Diluvium universale [Noah] (H.)
10. Extremum iudicium (H.)
11. Judicium Salomonis (H. Pc. Pn.)[3]
12. Vir frugi et pater familias (V.)
13. Lucifer (Pc.)

Als regelrechtes Oratorium scheidet Nr. 13 aus, eine Solokantate, in der die Reden des Erzählers, Luzifers und Gottes von ein und demselben Sänger vorgetragen werden[4]. Sämtlichen Stücken, mit Ausnahme von Nr. 10, liegen alttestamentliche Stoffe zugrunde, es sind Historien, wie sie nach Maugars vor der Predigt zu stehen pflegten. Auch Nr. 10 *Extremum iudicium* wird man hierher rechnen können, da sich die Schilderung des jüngsten Gerichts als Vision eines alttestamentlichen »Propheta« darstellt.

[1] Zur Literatur über Carissimi: Fr. Chrysander, Die Oratorien von Giacomo Carissimi, Allgem. mus. Zeitung, Leipzig, 1876, Sp. 113 u. ff. Nr.; R. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, 1871; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II 2 (1890), S. 8 ff.; M. Brenet, Les oratorios de Carissimi, Rivista mus. ital. IV (1897) S. 460 ff. A. Galli, Estetica di musica (1900), S. 370 u. 442 ff. Nach Alaleona, Studii usw. S. 254 wird Carissimi zum ersten Male 1649 in den Akten der Archiconfraternità del SS. Crocifisso genannt.

[2] Die eingeklammerten Buchstaben bedeuten die Fundorte der Handschriften, und zwar H: Stadtbibl. Hamburg (Carissimi-Codex); Pn: Bibl. nationale Paris; Pc: Bibl. du Conservatoire Paris; V: Bibl. Versailles. Weitere bibliographische Hinweise in Eitners Quellenlexikon. Nr. 1—4 liegen als Bd. 2 der »Denkmäler der Tonkunst« (1869) im Neudruck durch Chrysander vor.

[3] Auch veröffentlicht von Sam. Capricornus in *Continuatio Theatri musici*, Herbipoli 1669. S. Brenet. a. a. O. — Mattheson erwähnt gelegentlich in der »Ehrenpforte« (1740) S. 220 eine Oratorien-Kantate über das jüngste Gericht mit dem Anfang »Suonerà l'ultima tromba«, deren Fundort nicht bekannt ist.

[4] Brenet, a. a. O. S. 470. Ähnliche Monodien hatte schon Mazzocchi geliefert, s. oben S. 56. — Ademollo, I teatri di Roma, erwähnt ein *Sacrifizio di Isacco* von Carissimi, aufgeführt 1655 im Collegium germanicum zu Ehren der Königin Christine von Schweden. Dies Werk ist kein Oratorium, sondern eine sacra Rappresentazione, zu der Carissimi nur einzelne Musikstücke schrieb. Ob das italienische Oratorium *Daniele* Mscr. in Bologna; Neudruck von L. Torchi in Bd. V der »Arte musicale in Italia«) von Carissimi herrührt, wie im 3. Bande der Oxford-History (S. 166) auf Grund eines im Royal College of music in London befindlichen Exemplars ohne weitere Begründung angenommen wird, erscheint sehr fraglich.

Lassen wir die Pariser Handschriften, unter denen *Job* und *Vir frugi* als ganz kleine, bescheidene Stücke ins Kapitel der Oratoriendialoge gehören, beiseite und überschauen die im Hamburger Carissimi-Kodex enthaltenen biblischen Historien, so fällt als gemeinsames Merkmal aller die Existenz eines ausgeprägten Historicus auf. In *Jonas*, *Jephta* und *Judicium Salomonis* trägt er diese Bezeichnung ausdrücklich, in den übrigen ist seine Rolle unbezeichnet und wird entweder von einem einzigen Sänger ausgeführt, oder ist zweistimmig, in der Form des von Carissimi geliebten kanonischen Duetts gehalten (*Ezechias*, *Diluvium*, zum Teil auch in *Baltazar*). Selbst der Chor übernimmt in einigen Fällen erzählende Partien, namentlich wo es sich um Schilderung elementarer Ereignisse handelt, wie am Schluß des *Jonas* oder im *Diluvium universale*[1]. In diesem Punkte stimmen also die Stücke mit den älteren italienischen und lateinischen Oratoriendialogen überein. Was sie von diesen unterscheidet, ist ihr größerer Umfang und eine merklich schärfere Zuspitzung des Inhalts aufs Dramatische. Schon die Wahl der Stoffe zeigt das.

Der Textdichter Carissimi's ist unbekannt. Seine Tätigkeit beschränkte sich auf das Auswählen geeigneter Stellen aus der Vulgata und deren Ausschmückung mit »Accidenti verissimi« d. h. frei hinzuerfundener Nebenepisoden[2]. Der Bibeltext allein genügte jetzt nicht mehr, man fügte an passenden Stellen kleine Arien ein, Gelegenheitsgesänge (Freuden-, Klage-, Kriegs-, Dämonen-, Volkschöre), und baute, wo es anging, die knappe biblische Erzählung etwas lebendiger, dramatischer aus. Mit feinem Verständnis kam der Dichter dabei dem Musiker entgegen; indem er eine Fülle bildlicher Ausdrücke anhäufte und für Szenen erregten Inhalts lebhafte rhythmische Schemata wählte, gab er dem Tonsetzer die Mittel zu scharfer Charakterisierung unmittelbar in die Hand. Mit Vorliebe bedienen sich beide daktylischer und anapästischer Rhythmen, die

[1] Der Hamburger Band gruppiert die in ihm enthaltenen Oratorien in zwei Teile, indem er für *Jonas*, *Jephta*, *Ezechia* und *Baltaxar* die Überschrift »Histoires«, für die übrigen (mit Einschluß der oben genannten *Martyres*, *Damnatorum lamentatio* und *Felicitas beatorum*) die Überschrift »Oratoires« wählt. Mit Brenet hierin eine »logique parfaite« zu erkennen, ist mir unmöglich, da sich kein stichhaltiger Grund für diese sonderbare Zweiteilung finden läßt. Wahrscheinlich liegt sogar ein Versehen des Kopisten vor, der nach einer doppeldeutigen Vorlage abschrieb. Vielleicht zählte diese nur die drei genannten lyrischen Dialoge unter »Oratoires« auf, was sich zur Not erklären ließe.

[2] Der Ausdruck ist der zeitgenössischen Operndramaturgie entnommen. S. Kretzschmar in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 15.

seit Monteverdi's geistreicher Ableitung des *stilo concitato* für bewegte Situationen als die besten galten; so im Kriegschor »Fugite, cedite, impii« und im Freudengesang »Incipite in tympanis et psallite in cymbalis« in *Jephta* oder in den Dämonenchören des *Dives malus*, in den Chorbildern des jüngsten Gerichts, der Sündflut usw. Und wie der Dichter in der Bildung solcher daktylischen und anapästischen Wortverbindungen außerordentliche Phantasie bekundet, so ruft er mit gleicher Geschicklichkeit in Szenen der Trauer, des Schmerzes das Gefühl lastender Schwere durch Häufung spondäischer Füße hervor. Ferner zeichnet sich seine Sprache durch Reichtum an Onomatopöien aus, so in folgender Stelle des *Extremum iudicium*:

Tunc horribili sonitu tubae clangentes, vocabunt gentes et a sepulchris excitabunt angeli vocis frangore, tubae clangore; mugiet terra, resonabunt aethera.

die dem Drange der Zeit nach tonmalerischen Zügen Vorschub leisteten. Mit Glück ist an einzelnen Stellen der Reim verwendet, obwohl sich in Strophen wie

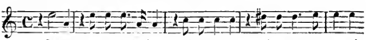
Summis haerent pisces ulmis,
Sedes fuit quae columbis;
Supra silva damae natant,
Dum absortae ab undis cadant.

Lupi natant inter oves,
Inter canes, inter boves;
Omne vivens in profunda
Vada maris trahit unda
(Diluv. univ.)

die Ungewohntheit der Diktion noch deutlich bemerkbar macht. Zwanzig Jahre später freilich sind die lateinischen Dichter hierin bereits Virtuosen und haben die bei Carissimi immerhin noch vorherrschende kernige Sprache der Bibel in schwülstige, süßliche Lyrik aufgelöst. Aber schon in Stellen wie den eben angeführten kündigt sich die bevorstehende Mischung des alten lateinischen Bibeldialogs mit dem bilderreichen, poetischen Stile des Oratorio volgare an, eine Wendung, die dem Gedeihen der Gattung nicht förderlich wurde. Jedenfalls dürfen wir Carissimi's Oratorientexte, was dramatisches Leben und Reichtum an packenden Situationen betrifft, noch zu den musterhaften ihrer Art rechnen.

Der Schwerpunkt des musikalischen Teils der Oratorien Carissimi's liegt in den Chören. In ihrer Behandlung geht der Meister ungemein selbständig vor. Mit Doni und den übrigen Wortführern der neuen Musikdramatik verwirft er den polyphonen Madrigalstil und ersetzt ihn durch einen einfachen akkordischen, dessen Rhythmik durch den sprachlichen Akzent geregelt wird. Ansätze zur Imitation und zu kanonischen Führungen kommen nur in Duetten

vor, die Form der Fuge fehlt ganz. Dieser einfache, das Wortverständnis erhöhende Stil ergab sich ohne weiteres, da der Chor mit wenigen Ausnahmen an der dramatischen Handlung teilnimmt, selbst dort, wo er sich berichtend oder schildernd verhält: Carissimi's Chöre stehen überall im Dienste der dramatischen Idee. Demgemäß gleicht sich auch ihre Faktur nicht überall, sondern je nach der Situation, je nach dem auszudrückenden Affekt wechseln Anlage und Anordnung der Stimmen, mischen sich vielstimmig homophone Partien mit zwei- oder einstimmigen Zwischengliedern. Im allgemeinen ist das Prinzip des großen kirchlichen Vokalkonzerts beibehalten, in dem unter gelegentlicher Ablösung von Solostimmen Chor gegen Chor musiziert. Im besonderen aber macht Carissimi von einem eigentümlichen Steigerungsmittel Gebrauch: statt größere Textpartien vom Chor allein durchführen zu lassen, zerschneidet er sie in einzelne Sätze, Satzglieder oder Interjektionen, läßt diese zunächst von einem oder zwei Solisten vortragen und erst dann vom Chore aufnehmen, so daß die Worte einen besonderen Nachdruck, die Situationen eine besondere Lebendigkeit bekommen. Beispiele stehen vor allem in den großen Chorstücken Extremum iudicium, Diluvium universale und Dives malus. Am lehrreichsten sind die Szenen aus *Dives malus*, wo Dämonen der Hölle den bösen Reichen mit Vorwürfen und Drohungen foltern. Da erheben jedesmal erst einzelne Stimmen ihre Anklage, worauf der Doppelchor mit deren letzten Worten in voller Wucht einfällt. Am großartigsten ist die Wirkung an der Stelle, wo sich die Stimme eines solchen Vorsängers bei den Worten »Ubi ab igne voraberis« auf einem Tone festbohrt und der Chor unablässig sein »Morere infelix« hineinschleudert, erst mit den schwerlastenden Rhythmen 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥, dann mit den beschleunigten ♩ 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 | ♩ 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. Und wenn dann später in dem Satze: »O dives pauperrime | infelicissime | ubi sunt | iucunditates | ubi gaudia et voluptates« der Chor den Vorsängern Wort für Wort gleichsam aus dem Munde nimmt, als wolle er jedes in zehnfacher Vergrößerung zeigen, wenn kurz zuvor der Reiche in seiner Seelenangst bei Abraham Hilfe erbittet und die Worte herausstößt:



so fühlt man sich unwillkürlich an jene starke und oft aufdringliche Realistik erinnert, mit der die Jesuiten des 17. Jahr-

hunderts in ihren Barockkirchen plastisch und malerisch auf ihre Beichtkinder zu wirken trachteten. In Hinsicht auf diese eigentümliche, den Text doppelt und mehrfach unterstreichende Chorarchitektonik könnte man Carissimi recht wohl den Vater des musikalischen Jesuitenbarocks nennen. Mit den jesuitischen Baumeistern und Plastikern seiner Zeit hat er auch den Blick für gleichmäßige Massenverteilung gemein. Nicht nur trifft er bei zwei- und dreichörigen Kompositionen eine besondere Stimmenanordnung und gruppiert die Sänger nach einer Methode, die ein leichtes Operieren mit ihnen ermöglicht, sondern auch die Einordnung der Chorsätze in den Rahmen des Ganzen erfolgt so, daß das Gleichgewicht von Solo und Chor nicht erschüttert, daß Licht und Schatten gleichmäßig verteilt ist[1].

Das harmonische Gerüst der Chöre Carissimi's ist ungemein einfach. Unser an kompliziertere Harmonik gewöhntes Ohr wird an ihren Modulationen häufig Überdruß empfinden und das Verschwinden der kräftigen Harmonik der Kirchentonarten bedauern. Nur in wenigen Fällen treten diese auf Augenblicke in Kraft z. B. im Klagechor »Plorate« oder im »Abiit in montes« des *Jephta*, im übrigen bewegt sich die Modulation im kleinen Kreise der Ober- und Unterdominanttonart. Man darf schließen, daß das Geschlecht, für das Carissimi schrieb, leichten Sinnes diese harmonische Dürftigkeit übersah, um sich desto stärker von der rhythmischen Lebendigkeit und dramatischen Schlagkraft der Chöre hinreißen zu lassen. Gerade hierin leistete Carissimi Außerordentliches. Diese flott dahinstürmenden, in daktylischen Motiven aufzuckenden Chöre in *Jephta*, im *Diluvium universale*, diese in kleinen Gruppen hin und her fliegenden Chormassen im *Extremum iudicium* und *Dives malus*, diese erregten Schilderungen elementarer Ereignisse, wie des Schiffbruchs im *Jonas*, wo der Doppelchor in einer an den alten Hoquetus erinnernden Manier sich in den Vortrag des Textes teilt, ferner die lieblichen zweistimmigen Sätze, zu denen die Gespielinnen der Tochter Jephtas ihren Reigen aufführen, — das sind Leistungen, die noch heute, in passende Umgebung gestellt,

[1] Die Gruppierung der Chöre in den größeren Chororatorien ist folgende. *Dives malus*: 1. Chor: zwei Sopr., Ten., Baß, 2. Chor: je ein S., A., T., B. *Diluvium universale*: 1. Chor: 2 Soprane, 2. Chor: 2 Sopr., A., T., B., 3. Chor: 2 Sopr., A.. T., B. *Extremum iudicium*: 1. Chor: 2 Sopr., A., T., B., 2. Chor: A., T., B., 3. Chor: A., T., B. *Jonas*: beide Chöre je 1 S., A., T., B. Wie in der Partitur, so wurde auch bei der räumlichen Aufstellung der Sänger diese beinahe »perspektivisch« zu nennende Gliederung der Massen festgehalten.

überraschen müssen und in gerader Linie auf Händel weisen[1]. Was hier an harmonischem Reiz verloren geht, wird eben durch das Feuer des Rhythmus, durch immer neue, überraschende Klangkombinationen wett gemacht.

Außer als erzählenden und an der Handlung beteiligten Faktor hat Carissimi den Chor noch in einer dritten Eigenschaft verwendet: als Sprecher eines Epilogs im *Iudicium Salomonis* und *Baltazar*. Im *Iudicium* lauten die Worte:

O populi, o gentes adeste, iudicium Salomonis celebrate et regem sapientem collaudate, plaudite regi Salomoni.

im *Baltazar*:

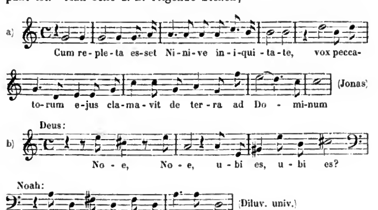
Hinc ediscite, o gentes, quanta rerum mortalium nos verset inconstantia, quae capita regnantia statim ad ima trahit . . . felix ille qui labiles mundi despicit glorias etc. [mit längeren Duetteinlagen].

Im Iudicium Salomonis erscheint dazu noch ein vom Alt vorgetragener Prolog mit dem Anfang »A solis ortu et ab occasu venite, populi« usw., ein Überbleibsel aus dem liturgischen Drama des Mittelalters, wo es noch nötig war, das zur Schaustellung herbeigeströmte Volk auf den Anfang aufmerksam zu machen. Auch an den Introitus und die Gratiarum actio der Passionen kann erinnert werden.

Denselben dramatischen Nerv wie die Chöre haben auch Carissimi's Rezitative und Sologesänge, und wie jene von den Opernchören erheblich abweichen, so diese von den Opernrezitativen der Peri und Caccini. Jener starre, absichtlich dem Tonfall der Wortsprache nachgebildete Sprechgesang, wie ihn diese ersten Florentiner pflegten, ist bei Carissimi überwunden. Der akzentische Gesang hat einem konzentischen, melodischen weichen müssen. Selbst das »trockene« Rezitativ bei Berichten oder Erzählungen ist bei ihm aus dem Prinzip des Melodischen heraus geboren und bewegt sich häufig so ausdrucksvoll in Dreiklangstönen, daß der Unterschied zwischen Rezitativ und Arie verwischt wird und eine Ähnlichkeit mit jenem kantablen Rezitativ Lully's entsteht, das die Franzosen als »langweilige Psalmodie« ablehnten. Zwar begegnen wir dieser Bevorzugung des Melos auch bei den römischen Opernkomponisten der Zeit, die damit dem bekannten *tedio del recitativo*, dem ewigen Einerlei des Seccorezitativs, vorzubeugen suchten, und auch die Venetianer mischen
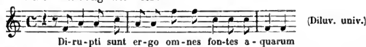
[1] Auf die Verwandtschaft des Chores *Oh Jacob's God* in Händel's »Samson« mit dem Chor *Plorate filii Israel* aus Carissimis »Jephta« ist schon des öfteren hingewiesen worden, zuletzt von E. Bernoulli (Oratorientexte Händel's, 1905, mit Gegenüberstellung der betreffenden Takte).

gern unter ihre Rezitative kurze ariose Perioden. Indessen scheint Carissimi's Rezitativdiktion einer besonderen Erwägung entsprungen zu sein, der nämlich, daß lateinische Prosa, sobald man sie im Rezitativ verwendet, andern Betonungsgesetzen unterliege als italienische. Da die lateinische Sprache aus dem Wechsel langer und kurzer Silben, die italienische hingegen (wie alle neueren) aus dem Wechsel betonter und unbetonter Silben besteht, so hat das zur Folge, daß der Redefluß im Italienischen schnell, leicht und mit großer Beweglichkeit vor sich geht, im Lateinischen dagegen den Charakter ruhiger, gemessener Deklamation annimmt. Dazu kommt, den Unterschied verstärkend, daß die Wörter der italienischen Sprache vokalisch auslauten und somit eine flüssige Verbindung ermöglichen, während umgekehrt der Reichtum des Lateinischen an schweren, konsonantisch auslautenden Endsilben jene Gemessenheit, jenes Pathos der Deklamation noch begünstigt. Carissimi sah ein, daß sich die Eigenart des beweglichen italienischen Recitativo secco, in dem ganze Satzglieder unter Umständen auf einen Ton rezitiert werden konnten, wenn nur die sprachlichen Akzente richtig verteilt waren, nicht ohne weiteres ins Lateinische übertragen ließ. Hier mußte vielmehr auf Länge und Kürze der Silben Rücksicht genommen werden, was nicht nur durch rhythmische Längen und Kürzen, sondern auch durch melodische Hebung und Senkung zu erreichen war. So arbeitet sich der Meister in einen melodisch deklamierenden Stil hinein, der dem Geist der lateinischen Sprache, ihrer besonderen Wortverbindung, ihrer Satzkonstruktion vorzüglich angepaßt ist. Man sehe z. B. folgende Stellen;



die in ihrer melodischen Linie, in der sorgfältigen Abwägung der Stimmenmodulation ebenso neu wirken, wie sie abweichen von der Behandlungsweise des italienischen Rezitativs.
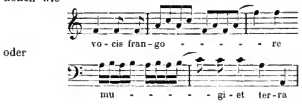
Eine Wendung wie diese



würde, auf italienischen Text gesungen, als Rezitativ ebenso manieriert erscheinen, wie der lateinische Text auf eine Formel des gewöhnlichen Recitativo secco vorgetragen. Dieser letzte Melodieausschnitt ist überhaupt charakteristisch für Carissimi's Tonsprache. Wie bei R. Wagner sind es einfache elementare, dem Dreiklang entnommene Motive, die den Rezitativen und Arien zugrunde liegen. Sie bringen eine unnachahmliche Frische und Lebendigkeit in die Musik.

Und wie Carissimi die natürliche Schönheit und Lieblichkeit solcher teils offenen, teils mit Durchgangstönen versehenen Dreiklangswendungen für die rezitierte Musik gleichsam entdeckte, so steht auch das moderne Dur- und Mollsystem mit seiner Kadenzpraxis in seinen Schöpfungen ausgeprägt vor uns. Die bisweilen seltsam und ungeschickt sich ausnehmenden Koloraturen der Caccini, Monteverdi und Genossen haben natürlichen, ebenfalls aus Dreiklangsmaterial gewonnenen Läufen und Verzierungen Platz gemacht, was seinerseits wieder zur Folge hatte, daß die Bewegung der Continuostimme lebhafter wird und nunmehr Baßführungen auftauchen, die charakteristisch sind für die »galante« Musik der späteren Zeit. Carissimi ist einer der ersten Vertreter dieses galanten Musikstils, er leitet, wie man in älteren Musikgeschichten bisweilen lesen kann, die Periode des »schönen Stils« ein.

Noch eine weitere Eigenschaft verhalf Carissimi als Oratorienkomponisten zur Berühmtheit: sein Geschick in der Tonmalerei und im Ausdruck der sog. poetischen Figuren. Den Drang, die kleinsten malerischen Züge der Dichtung ins Musikalische zu übersetzen, hat er zwar mit Zeitgenossen gemein, aber er steigert ihn auch schon bis an die Grenze des Zulässigen, wenn er z. B. Exklamationen wie



reichlich oft anbringt oder (im *Diluvium universale*) sich nicht genug tun kann, das Stürzen der Gebäude, das Rollen der Wogen usw. durch entsprechende Koloraturen zu variieren. Daß der Dichter ihm hierzu durch onomatopoetische Wendungen hilfreiche Hand bot, wurde schon erwähnt. Damals galten solche tonmalerische Züge als ein besonderer Schmuck der Komposition und wurden musikästhetisch abgehandelt in der Lehre von den »musikalischen Figuren«. Ausgehend davon, daß die Musik denselben Zweck verfolge wie die Redekunst, übertrug man die Lehre von den poetischen Figuren ins Musikalische, schuf Ausdrucksformen für die Frage, Inversion, Wiederholung, Ellipse usw., ja fügte diesen aus der Rhetorik entlehnten Figuren noch spezifisch musikalische zu wie: Syncopatio, Fuga, Hemioteleuton (Generalpause) u. a.[1] Carissimi nun ist Meister in solcher musikalischen Figurenbildung. Kein Satz, in dem er sie unberücksichtigt ließe. Zur Steigerung des Ausdrucks, der sie diente, benutzt er am häufigsten das Mittel der Wiederholung (Repetitio oder Anaphora) eines Motivs in anderer Tonlage, und nicht nur dort, wo der Text von selbst dazu auffordert, wie hier:
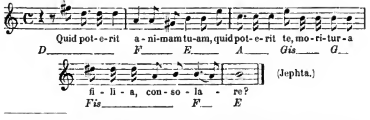
O spes me-as fal - la-ces, o lae- ti - ti -as fu- ga-ces (Dives malus.)

sondern auch bei anderer Gelegenheit:

(Jephta.)
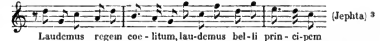


Oft häufen Dichter und Komponist mehrere Redefiguren in einem Satze:
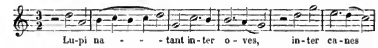


[1] Über Wesen und Bedeutung der musikalischen Figurenlehre im 17. und 18. Jahrhundert s. meinen Aufsatz im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1907 (Regensburg).

Hier sind vier poetische Figuren miteinander verbunden; rhetorische Frage [phrygische Kadenzen], Wiederholung, Inversion und Metonymie [»Deine Seele« statt »dich«], von denen die letztere freilich nur dichterisch erkennbar ist. Auf Hervorhebung solcher rhetorischen Besonderheiten legt Carissimi größeres Gewicht als die ersten Musikdramatiker[1], und es scheint, als gebe der von seinen Zeitgenossen halb ehrend, halb spöttelnd ihm beigelegte Name »musikalischer Rhetor« auf diese seine Eigenart zurück[2].

An geschlossenen arienhaften Gebilden sind Carissimi's Oratorien nicht eben reich. Mit den venetianischen Opernkomponisten zeigt er eine gewisse Vorliebe für das Strophenlied, das unter seinen Händen die reizendsten Gestalten annimmt. Wenn er sich auch gern an einzelne typische Melodieformeln hält, z. B.



so zeugt das doch weniger für einen Mangel an neuen Gedanken als für das Vergnügen, mit dem diese Melodik von den Zeitgenossen begrüßt und immer wieder gern gehört wurde. An andern Stellen tauchen Typen der venetianischen Barkarolenarie im $^3/_2$-Takt auf, so im *Diluvium universale*



ohne, wie hier, durch den Text genügend gerechtfertigt zu sein. Das köstliche Zankduett der beiden Frauen im *Iudicium Salomonis* mit den kopfüberstürzenden Figuren »non est ita, non est ita« hat schon Mattheson als humoristisches Kabinettstück gerühmt. Seltener sind Arien ernsten Inhalts wie die des Jonas »Justus es, Domine«, ein wunderbar weiches Stück, das die Ergebenheit des Gottesmannes aufs treffendste zum Ausdruck bringt, sich allerdings ganze Takte lang dem Rezitativ nähert. Offenbar widerstrebte es Carissimi's stets aufs Dramatische gerichtetem Sinn, den Fortgang der Handlung länger als auf Augenblicke durch geschlossene lyrische

[1] Über Figurenbildung in der älteren (florentiner) Oper macht G. B. Doni, Trattato della musica scenica, Andeutungen. Aber erst mit Carissimi's Schüler M. A. Cesti hält sie in größerem Umfang Einzug in die italienische Oper.
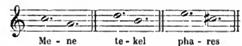
[2] Von Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, S. 220, überliefert nach dem Bericht des Joh. Val. Meder.

[3] Eine fast notengetreue Wiederholung dieses Themas im *Diluvium universale* zur Arie »O Iris aurea«. Es klingt auch anderwärts bei C. häufig an.

Formen aufzuhalten. Die ergreifendsten Momente legt er nicht in Arien, sondern in Rezitativen fest, da diese ihm gestatteten, die Form in vollster Freiheit aus dem Affekt heraus zu entwickeln. Am packendsten wirkt er damit in tragischen Szenen: in der Trauerszene in *Jephta*, wo ein zweistimmiges Echo die Klagen der unglücklichen Tochter widerhallen läßt, im *Iudicium Salomonis*, wo die verzweifelte Mutter ihr »Heu, heu, fili mi« herausstößt:

Heu, heu fi - li mi

das genau dem Schmerzensschrei des Vaters in *Jephta* entspricht, in der Prophetenszene des *Baltazar*, die in der Art der Steigerung des Mene tekel
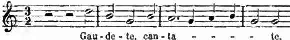


für spätere Komponisten desselben Stoffes vorbildlich wurde. Auf die dramatische Kraft der Höllenszene im *Dives malus* wurde schon oben hingewiesen. Als Beispiel für Carissimi's Schilderung belebter Volksszenen mag noch der Schlemmerchor auf der Hochburg Belsazar's erwähnt sein, ebenfalls ein Muster für Situationen ihrer Art. Hier und an noch mancher andern Stelle erstrahlt Carissimi's dramatisches Talent in so hellem Lichte, daß wir ihn mit den besten Opernkomponisten seiner Zeit auf gleiche Stufe stellen können. Durch seinen bedeutendsten Schüler, Marc Antonio Cesti, gewann er sogar unmittelbaren Einfluß auf die Opernproduktion, die sich seitdem mit Vorliebe der kleinen Arienformen Carissimi's und seiner freundlichen Melodik bedient[1]. Es dauerte lange, bis dem Oratorium in Händel ein kongenialer, alles aufs Dramatische zuspitzender Meister erstand, der in ähnlicher Weise mit geschickter Hand die rechten Konsequenzen aus den Leistungen seiner Vorgänger zog.

Über die Mitwirkung der Instrumentalmusik in Carissimi's Oratorien bleibt wenig zu sagen. Einige haben kleine feierliche Einleitungssinfonien für zwei Violinen und Baßinstrumente, andere (z. B. *Jephta*) sind ohne solche überliefert und weisen auch im Verlauf außer dem Orgelcontinuo keinerlei Instrumentenmitwirkung auf. Konzertieren mehr als zwei Chöre miteinander, so hat der Hauptchor gewöhnlich einen Instrumentenchor zur Seite, der dessen Klang

[1] H. Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft VIII, S. 25; ebenda X, S. 516.

verstärkt und kleine Ritornelle ausführt. Selbständige Instrumentalstücke finden sich außer den Eingangssinfonien nicht.

Inwieweit Carissimi auf die lateinische Oratorienkomposition anregend gewirkt hat, läßt sich zurzeit nur an einigen wenigen Zeugnissen nachweisen. Ziemlich getreu spiegelt sich der Einfluß seiner musikalischen Persönlichkeit wider in den beiden Stücken *Adam* und *Filius prodigus* des Römers Bonifacius Gratiani, die ausdrücklich »Oratorium« heißen[1]. Im ersten wird der Historicus »Textus« genannt, im zweiten ist er unbezeichnet. Beide Stücke sind zweiteilig, weisen also auf das Oratorio volgare. Gratiani's Tonsprache hat mit der des Carissimi viel Ähnlichkeit, erweist sich vielleicht um einige Grade spröder, wird aber durch häufige Chromatik im einzelnen angenehm belebt. *Adam* ist minder bedeutend wie *Filius prodigus*, in dem namentlich der zweite Teil interessant ist durch die Freudenmusik, die dem heimkehrenden Sohne aus dem Vaterhause entgegenschallt: fünfmal wird eine Instrumentalsinfonie nach kurzen Chorsätzen wiederholt, worauf der Sohn überrascht ausruft: »Quid hoc audio? Symphoniam audio in domo patris mei, quid haec sunt?« Je ein kleiner, leicht behandelter Chor schließt den ersten und zweiten Teil. Mehrere Instrumentalsätze in Form ausgedehnter Zwischenspiele hat auch Francesco Foggia's Oratorium *David fugiens a facie Saul*[2], das die Rückkehr des jungen Siegers David und Sauls Eifersucht behandelt. An dramatisch erregten Szenen besitzt das Stück zwei; in der einen tritt ein dreistimmiger Jubelchor »Ex hostibus mille rex Saul concidit« zusammen, um den herannahenden Zug der Sieger zu begrüßen, in der andern erhebt Michal ihre warnende Stimme mit den Worten: »David, fuge, fuge a facie Saul«, die vom Chore aufgenommen und außerordentlich dringlich und ernst wiederholt werden, bis die Katastrophe hereinbricht. In Melodieformeln wie

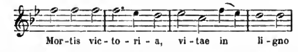


gibt sich Carissimi als Vorbild zu erkennen. Ein zweites Oratorium Foggia's, *Tobias*[3], mit zweistimmig geführtem Historicus leidet an Einförmigkeit infolge allzu reichlicher Duettpartien ohne Charakter und wegen Mangel an dramatischen Chören, eine Schuld des Textes, den Carissimi wahrscheinlich abgelehnt hätte.

---

[1] Handschriftlich in der Bibl. des Liceo musicale in Bologna.
[2] Handschriftlich ebenda.
[3] Handschriftlich ebenda.

Aus den von Alaleona[1] veröffentlichten Dekreten und Protokollen der Arcbiconfraternità del SS. Crocifisso geht hervor, daß Carissimi, Foggia und Gratiani um 1650 häufig Konkurrenten waren und kurz nacheinander in ein und derselben Fastenwoche aufgeführt wurden. Neben ihnen erscheinen z. T. unbekannte römische Lokalgrößen: Carlo del Violino, Giov. Bicilli, Stamignia, Pietro Cesi, Fritelli, Scalmati, Bianchini, aber auch bekanntere Namen wie Loreto Vittori (1649), Ercole Bernabei (1665), Aless. Stradella (1667), der junge Aless. Scarlatti (1679, genannt »Scarlattino alias il Siciliano«), Ottavio Pitoni (1686), Giov. Franc. Marcorelli, Virgilio Mazzocchi. Mit Ausnahme Scarlatti's und der beiden zuletzt Genannten liegen indes von keinem der andern bis jetzt lateinische Oratorien mehr vor. Durch Brandunglück, französische Invasionen und Verzettelung scheint der ungeheure, nur durch Textbücher und Aufführungsberichte zu belegende Partiturenschatz allmählich ganz vernichtet worden zu sein. Nur was sehr bald nach außerhalb kam, wurde gerettet, so die schon mehrfach erwähnten bologneser Handschriftenbände »Autori romani« und »Settimana santa Oratori«, die noch einige Beiträge von V. Mazzocchi und Marcorelli enthalten. Marcorelli (auch Marc Aureli genannt, um die Mitte des 17. Jahrhunderts Kapellmeister an der Chiesa nuova zu Rom) überschreibt sein Stück *B° S° Francisco* und gibt mit ihm einen Beitrag zum Solooratorium, d. h. läßt den Dialog nur von Solisten in Arien und Rezitativen ausführen, ohne Chöre heranzuziehen. Inhaltlich ist es auf Betrachtungen und Moralpredigten gestellt, musikalisch weist es unverkennbar auf Carissimi, dessen Melodik hier in Ausschnitten wie



schon ziemlich ins Tändelnde übersetzt ist. Umgekehrt legt Mazzocchi in seinem ebenfalls *S. Franciscus* genannten und wie das vorige für eine Namensfeier des Heiligen bestimmten Stücke der bologneser Handschrift das Schwergewicht auf den Chor. Ein Sopransolo beginnt:

Beatum Franciscum profligatorem hostium proelio revertentem et ad coelestis regni triumphum ascendentem beati cives invitabant.

worauf der Gesamtchor, in vier Sonderchöre geteilt, unter Begleitung von Trompeten, Cornetti, Violinen und Orgel einfällt:

[1] Studii usw. S. 114 ff.

Millia millium deducebant eum et decies centena millia. Et choris in sono tubae corneae cum cymbalis in sono, cum tympanis et organis plaudebant ei dicentes.

Nachdem dieser in eine Sinfonia ausgeklungen und einem einfachen Chorsatz auf

Veni, veni invicti Christi miles, veni, coronaberis.

Platz gemacht hat, schließt diese imposante Apostrophe des Heiligen mit einer Wiederholung des Quadrupelchors »Millia millium«. Dem eigentlichen Oratorium näher steht Mazzocchi's »Oratorio« genannte Komposition mit dem Textanfang: »Ego mille quondam opulentus repente contritus sum«, in der nach Worten aus dem Buche Hiob die Flüchtigkeit und Eitelkeit des Lebens in Solo- und Duettsätzen vorgestellt wird, und welche beweist, daß man bei der Stoffwahl gelegentlich von der Schilderung einer biblischen »Historie« absah. Erster und zweiter Teil dieses Oratoriums werden von ein und demselben Chorsatze, einem mächtigen Doppelchor »Sicut aura defficimus«, wirkungsvoll beschlossen.

Das Pontifikat Clemens' IX. (Rospigliosi), der, selbst ein gefeierter Dichter, 1669 starb[1], war das goldene Zeitalter des lateinischen Oratoriums in der klassischen Gestalt, wie es Carissimi geschaffen. Aber schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts beginnt es, ungesunde Schößlinge anzusetzen und sich jener klassischen Form zu entschlagen. Der Grund liegt in dem zunehmenden Verfall des religiösen Geistes in Italien. Hatte Innozenz XI. (1676—1689) sich theatralischer Kunst und Musik gegenüber noch ablehnend verhalten und Ausschreitungen mit schärfsten Strafen bedacht, so ließ sein Nachfolger Innozenz XII. (1691—1700) die Zügel wieder lockrer. Liederlichkeit und Unsittlichkeit machen sich auf römischen Theatern breit und wachsen binnen kurzem so, daß nach einem öffentlichen Skandal im Jahre 1697 das Theater Tordinona geschlossen werden mußte. Auf das lateinische Oratorium fiel diese Sittenlosigkeit wie erstarrender Reif. Mit einer poetischen Richtung, die das Lüsterne unter einem Schwall schönklingender Worte, schwülstiger marinesker Vergleiche verbirgt, entsteht eine Oratorienart, für die der Name *Oratorio erotico* nicht besser gewählt werden kann. Nahezu alles, was die Größe und Eigenart der Carissimi'schen Oratorientexte ausmachte, wird jetzt verworfen. Am leichtesten war noch der Historicus zu verschmerzen, der nach Spagna's Polemik (s. oben S. 55)

[1] Er verfaßte u. a. die geistlichen Tragödien *La santa Theodora*, *L'Isacco*, *Il S. Alessio*, *Il Gioseffo*, s. Abd-el-Kader Salza in Riv. mus. ital. XIV (1907).

auch aus dem lateinischen Oratorium bald verschwindet. Schlimmer ist die Ignorierung des Bibelworts, das Herabziehen erhabener alttestamentlicher Stoffe in den Gesichtskreis eines verweichlichten römischen Literatentums und die Einzwängung der lateinischen Sprache in den Schraubstock eines nur für die italienische Sprache passenden poetischen Schönheitskanons. Wenn in der *Jephta*-Dichtung des Giov. Pietr. Franchi (1688) die Tochter in folgende Klageverse ausbricht:

Ad montes
Ad fontes
Ad valles
Ad calles
Puellae
Tenellae
Sequimini me.

Ad fletus
Ad metus
Ad luctus
Ad fluctus
Puellae
Tenellae
Sequimini me.

so bewundert man wohl hier wie an andern Stellen die Kunst des Dichters, mit Worten Musik zu machen, wird sich aber trotz aller funkelnden Beiwörter nicht darüber täuschen lassen, daß die Kehrseite dieser Reimtechnik grenzenlose Gedankenarmut ist[1]. Mit Recht macht Pasquetti[2] darauf aufmerksam, daß sich die Dichter immer und immer wieder von ihren geistlichen Oberherrn die gern zugestandene Lizenz erbaten, heidnische Ausdrücke wie *fato* oder *destino* anzuwenden, sich aber doch nicht scheuten, die weltliche Liebe ohne weiteres in ihrer freiesten Gestalt zu schildern, wie es z. B. in den *Bethsabea*-Dichtungen des sehr gerühmten Rubini (1692) und des Franc. Laurentini (1708) geschicht. Im nächsten Kapitel wird sich zeigen, daß diese Verwilderung vom Oratorio volgare ausging und dort ihren Gipfel erreichte.

Da vom Jahre 1678 an regelmäßig Textbücher gedruckt wurden, läßt sich die Produktion bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ziemlich lückenlos verfolgen[3]. Um von der Stoffwahl der Dichter einen Begriff zu geben, möge eine Auswahl von Titeln

[1] Nach Spagna, Discorso usw. (a. a. O. S. 66) hätten einige Dichter ihre Rezitative sogar in Hexametern und Pentametern geschrieben. Als Vorbild wurden gemeinhin Seneca's Tragödien empfohlen.

[2] L'oratorio musicale usw., S. 269.

[3] Eine nicht ganz vollständige Bibliographie der Libretti bei Alaleona, Studii usw. S. 420 ff. Zur Ergänzung der Lücken wären heranzuziehen Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bd. VII, S. 68 f. Ademollo, I teatri di Roma usw. Anhang, und die dankenswerten Mitteilungen F. Piovano's über den Textbücherschatz der römischen Bibl. Vittorio Emanuele im X. Bande des Eitner'schen Quellenlexikons, S. 397 ff.

folgen: Magdelenae exilium; S. Michaelis archangeli de antichristo triumphus; Divae Clarae triumphus; Ismael; Aman depressus; Jezabel; Lazarus divina olim voce redivivus; Iudith de Holoferne triumphus; Jerico urbis casus; Or. de Josepho vendito a fratribus; Superbia depressa in fornace Babilonica; Hierusalem excidium; Sisara; Pharaonis demersio; Gesta Josue usw. Auch eine »Passio Domini nostri Jesu Christi« erscheint im Jahre 1689. Die Schwenkung zum Stoffkreis der Heiligengeschichte hinüber, die sich im Oratorio volgare bald als notwendig herausstellte, machte das lateinische Oratorium fürs erste nicht mit. Auch von Allegorien suchte es sich fern zu halten, ein Zeichen, daß der ehemals so merkliche Unterschied des lateinischen vom italienischen Oratorium auch später noch im Bewußtsein der Zeit einigermaßen lebendig war[1].

Als Komponisten von Stücken aus der Klasse des »Oratorio erotico« erscheinen am häufigsten: P. Paolo Bencini, einer der fruchtbarsten Tonsetzer, Franc. Federici, Antonio Foggia (Sohn Francesco Foggia's), Flavio Lanciani, Lorenzo Lullier, Bernardo Caffi, Gregorio Cola, C. Vinchioni di Viterbo, Fil. Bottari, Giov. Batt. Pioselli, Giov. Batt. Bianchino, Bernardo Pasquini, Franc. Gasparini, von denen einige sich auch im Oratorio volgare auszeichneten und daher später Erwähnung finden werden. Leider fehlen auch für diese Gruppe ausreichende musikalische Dokumente. Dennoch dürfen wir als sicher annehmen, daß weder die alte Strenge in der Deklamation, noch die Würde des Carissimi'schen Stiles beibehalten wurde, daß vielmehr auch in diesen Punkten das Oratorio volgare seinen nivellierenden Einfluß ausübte und die Oratoriendiktion der Operndiktion annäherte. Immerhin wäre es von Interesse zu erfahren, wie man sich mit der Komposition gereimter lateinischer Arien wie der obenerwähnten abgefunden hat; die nächsten Zeugnisse dafür liegen erst aus dem 18. Jahrhundert vor, als bereits die neapolitanische Schule in Blüte stand. Nach Carissimi verschwindet auch der dramatische Chor aus dem lateinischen Oratorium. Die Tribünen, die im Betsaal von S. Marcello einst zur Aufnahme großer Sänger- und Instrumentistengruppen gedient hatten, stehen

[1] Nicht zum Oratorium gehören musikalische Jesuitenspiele wie Joh. Casp. Kerll's *Sa. Natalia* [Bibl. München; in Wien unter dem Titel *Pier et fortis mulier*] vom Jahre 1677. Die in fünf Akte geteilte Handlung wird in lateinischer Prosa rezitiert und von mythischen oder allegorischen Musikeinlagen (Chören, Ensembles, Arien) durchbrochen. Zur Literatur dieser Jesuitendramen mit Musik s. ebenfalls Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, unter München, Freising, Rom usw.

um 1700 als Logen dem Publikum offen[1]: Das lateinische Oratorium hatte sich mehr und mehr dem Oratorio volgare genähert, war zu einem Prunkstück der Gesangsvirtuosen geworden, in dem das Rezitativ vernachlässigt und alles Gewicht nur auf die Arien gelegt wurde[2]. Seine fernere Geschichte fällt daher in den Hauptpunkten zusammen mit der Geschichte des Oratorio volgare.

Kurz gedacht sei an dieser Stelle noch des Seitentriebes, den Carissimi's Oratorienkunst nach Frankreich entsandte. In Rom war der Franzose Marc-Antoine Charpentier Carissimi's Schüler gewesen. Zurückgekehrt nach Frankreich und in Paris zum Kapellmeister bei den Jesuiten de la Rue Saint-Antoine ernannt, führte Charpentier bei den Betzusammenkünften des Ordens nicht nur seines Lehrers lateinische Oratorien auf, sondern komponierte auch eine Reihe neuer in derselben Art, z. T. sogar über dieselben Themen[3]. Bisher noch nicht näher untersucht, sollen sie sich nach Brenet's Urteil der Manier Carissimi's anschließen und in Paris ziemliches Aufsehen erregt haben. Ein Bericht vom Jahre 1685 spricht voll Verwunderung von der »véritable opéra«, die die Theatiner in ihrer Kirche hätten aufführen lassen, ein Beweis, daß das Oratorium in Frankreich bis dahin noch keinen Boden gefaßt hatte. Zwar war schon 1611 durch Pierre de Bérulle in Paris nach italienischem Vorbild eine Kongregation der Oratorianer gegründet und von Paul V. bestätigt worden[4], die ebenfalls vorzügliche Kirchenmusik machte — man nannte ihre Mitglieder kurzweg »pères au beau chant« —, indessen scheinen sie sich auf gewöhnlichen Motetten- und Sologesang beschränkt zu haben. Auch späterhin hat Frankreich dem Oratorium wenig Geschmack abgewinnen können. Noch Rousseau in der Auflage 1781 seines Dictionnaire de musique erklärt, daß der Brauch, während der Fastenzeit Oratorien aufzuführen, in Frankreich unbekannt sei. Allem Anschein nach war also die Blüte, die Charpentier dort für das Oratorium heraufzuführen suchte, nur von kurzer Dauer gewesen.

Über Carissimi's deutsche Schüler wird unten zu sprechen sein.

[1] Spagna, a. a. O. S. 65.

[2] Spagna, a. a. O. S. 64.

[3] M. Brenet, Rivista musicale ital. IV (1897) S. 479: David und Jonatan, S. Cecilia, Filius prodigus, Ester, Extremum Dei judicium, Iudicium Salomonis, Josua, Judith, Sacrificium Abramae u. a. S. auch Eitner's Quellenlexikon.

[4] Lallemand, Storia di vari costumi sacri e profani, S. 20. W. Heimbucher, Die Orden und Kongregationen, 1897, S. 347.



2. Kapitel.

Das Oratorio volgare (bis 1700).

1. Allgemeine Charakteristik.

Es lag in der sprachlichen Natur des lateinischen Oratoriums, daß seine Verbreitung hinter der des Oratoriums in italienischer Sprache (*Oratorio volgare*) allmählich zurückblieb. Dieses letztere hatte den Vorzug, verständlich zu sein, soweit die italienische Zunge klang, und dazu kam, daß es nicht wie jenes das Reservat einer einzigen lokal beschränkten Bruderschaft blieb, sondern von verschiedenen religiösen Gemeinschaften als geistiges Regierungsmittel angenommen wurde. Zwar stehen auch künftig die Philippiner in der Pflege des Oratorio volgare an der Spitze und beherrschen von Bologna und Florenz aus ganz Oberitalien, aber auch Minoriten, Karmeliter, Kamaldulenser und Augustiner beteiligen sich an ihr und liefern Oratoriendichtungen und -musik. Der seit 1660 deutlich bemerkbare Aufschwung der Oratorienkomposition zeigt, welch unentbehrlicher Bestandteil die Gattung bei Kirchenfeiern aller Art geworden war[1]. Von den drei Hauptfesten des Kirchenjahres: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, wurde zwar nur das erste durch kleine, einsätzige Oratoriendialoge verschönt[2], während die andern wohl nur in liturgischer Fassung stattfanden. Um so zahlreicher aber stellte sich das Oratorium in der Fastenzeit ein, wo die Oper geschlossen war, und an den Namensfesten der Heiligen. Hier trat es das Erbe des liturgischen Dramas an. In der Regel begnügte man sich in den Fasten nicht mit der Aufführung eines einzigen Oratoriums, sondern ließ gleich mehrere hintereinander folgen, so daß jeder Fastensonntag und jeder Feiertag der Karwoche mit einem belegt war. Es kommt sogar der Fall vor, daß ein Stück auf Karfreitag und Karsonnabend so verteilt wurde, daß am ersten Tage der erste, am zweiten Tage der zweite Teil gesungen wurde. Aber auch bei würdigen weltlichen Anlässen, bei Fürstenempfängen, Huldigungen, Siegesfeiern erscheint das Oratorium; ferner bei Einweihungen wundertätiger oder neugestifteter

[1] S. dazu die Aufführungsstatistik der einst im Besitze des Padre Martini in Bologna befindlichen Oratorienpartituren im Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1901, S. 50 ff.

[2] S. unten S. 125.

Altarbilder[1], bei feierlichen Gelübden der Ordensbrüder und Prüfungsakten junger Religiosen[2]. Der Kultus des Oratoriums war zum Bedürfnis geworden: es dringt in die kleinsten Städte der Provinz, schmiegt sich dem kirchlichen Leben in mannigfachster Weise an, dient sogar den Patriziern, z. B. in Bologna, vielfach als Umrahmung ihrer Hausandachten.

Eine natürliche Folge dieser Ausbreitung und vielseitigen Verwendung war, daß sich die Gattung den wechselnden lokalen Anschauungen anpaßte und sowohl inhaltlich wie formell mannigfache Gestaltung annahm. Dazu kam, daß sich das Oratorium seit seinem Austritt aus dem Mutterschoße der römischen Kongregation sofort der Konkurrenz verwandter Gattungen, vor allem der Oper, ausgesetzt sah. Die mancherlei Berührungspunkte beider forderten zu Vergleichen, Anlehnungen, Übergriffen auf, und es blieb nicht aus, daß das bis 1650 noch friedliche Verhältnis zwischen Oper und Oratorium sich allmählich in einen öffentlichen Wettstreit auflöste, den ehrenvoll zu bestehen nun die Geistlichkeit mit allen Mitteln bestrebt war. Es zeigte sich, daß nur kluges Mitgehen mit der Zeitströmung, geschicktes Aufgreifen aller im profanen Musikbetriebe gefundener Errungenschaften dem Oratorium die alte Macht über die Gemüter zu erhalten vermochte.

Da galt es zu allererst das Stoffgebiet zu erweitern. Die reichste Fundgrube für Themen bildete noch immer die Bibel, vornehmlich das alte Testament mit seinem Geschichtenreichtum. Vorwürfe wie Abrahams Opfer, Kain, Samson, David, Absalon, Judith, Esther regten auch fernerhin zu neuen Entwürfen oder Umarbeitungen älterer Stücke an. Dem neuen Testament entnahm man mit Vorliebe nur zwei Themen: Johannis des Täufers Enthauptung und Sauls Bekehrung, geht also zunächst an der Lebensgeschichte Jesu vorüber. Das erklärt sich einmal aus der mehr sekundären Stellung Christi im Schoße der katholischen Kirche, wo Maria und die Heiligen als »Mittler« größere Bedeutung haben, dann aber wohl auch aus dem Umstande, daß gerade jene an Leben und Leiden Christi anknüpfenden Feste ihren religiösen Ausdruck schon

[1] S. dazu schon oben S. 15. — Maur. Cazzati's Oratorium *Caino* (Bologna 1669; Textbuch in der Bibl. des Lic. mus. Bol.) wurde gesungen »avanti la sacra imagine della B. V. detta popolarmente delle Beccarie da' sui devoti«.

[2] Das Oratorium *Furie scacciate* (Bologna 1663) eines Ungenannten diente »per introdurre l'esame di detta dottrina«. In Domenico Gabrielli's *Elia sacrificante* (Bologna 1668) wird die Prüfung zwischen den beiden Teilen abgehalten.

in den traditionellen liturgischen Feiern hatten. Allerdings waren auch in Italien die sog. Sepolcros üblich, Andachtsübungen vor dem festlich dekorierten heiligen Grabe, und in ihnen tritt wohl hier und da die Person Christi hervor, jedoch nicht als Mittelpunkt eines dramatischen Ereignisses, sondern gleichsam nur als Vorwand zur Gewinnung larmoyanter Klageszenen zwischen Maria, Magdalena und den Lieblingsjüngern[1]. Soviel bis jetzt zu sehen, verwendet man erst vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts an die Passion als Stoff für große Oratorien. Von einer lateinischen Passion des Domenico Zazzera des Jahres 1689 abgesehen, ist vielleicht Attilio Ariosti's *Passione* vom Jahre 1693 die erste, die den Leidensvorgang entschieden dramatisch auffaßt und zu diesem Zwecke handelnd eingreifende Volkschöre heranzieht, während G. A. Perti's *Passione* (1685) noch völlig den Typus des Sepolcros bewahrt. Eine später von Ap. Zeno und den Wiener Oratoriendichtern ausgehende Reaktion hat dann die Gestalt Christi, die im italienischen Passionsoratorium inzwischen stark profaniert worden war, als zu erhaben und göttlich wieder ganz aus dem Oratorium verbannt.

Neben die Bibel rückt alsbald die katholische Heiligengeschichte als beliebteste Stoffquelle. Spagna rühmt es als originellen Einfall von sich, im Jahre 1663 zum ersten Male mit seinem *Pellegrino nella patria* (*S. Alessio*) dies Stoffgebiet fürs Oratorium angeschnitten zu haben, durch den Umstand veranlaßt, daß die meisten biblischen Historien bereits von Vorgängern bearbeitet und nicht mehr ergiebig genug gewesen. Mit dieser Neuerung kam frisches Leben in die Oratorienproduktion. Denn jetzt war ihr ein ähnlich unbegrenztes, phantasieanregendes Gebiet erschlossen, wie es die Oper längst im Mythos und in der Heldensage besaß. Was jetzt in den Oratorien fort und fort an packenden Ereignissen aus der Legende, an Wundern, Katastrophen, Überraschungen, guten und bösen Taten geboten wird, brauchte hinsichtlich der Sensation keinen Vergleich mehr zu scheuen mit den pseudoantiken Götter-, Helden- und Fabelstücken, mit denen Venedigs Opernlibrettisten ihr Publikum in Spannung hielten. Gerade das Wunder, »des Glaubens liebstes Kind«, in dessen Mystik sich der Katholik so gern vertieft, und das gerade in der Heiligengeschichte eine so große Rolle spielt, schuf diesem Stoffgebiet bald den Vorzug vor dem biblischen, wozu noch kam, daß Handlungen und

[1] S. dazu unten S. 130 ff.

Personen hier dichterisch viel freier behandelt und der vulgären Auffassung näher gerückt werden konnten.

Es ist von eigenem Interesse, zu beobachten, zu wie inniger Einheit sich im Heiligenoratorium dieser Zeit Religion, Kunst und Leben zusammenschließen, wie Betrachtungen über menschliches Seelenheil abwechseln mit Realismen der Straße, und wie beides, Transzendentales und Reales, vom Künstler mit denselben Mitteln ausgedrückt wird, die durch die Heldenoper sanktioniert waren. Um die Bekehrung des Sünders in der Handlung scharf hervortreten zu lassen, pflegt man auch jetzt die ersten Teile der Stücke mit weltlichen Szenen, Bildern der Sinnesfreude auszufüllen, die, nachdem das Maß erreicht, alsbald ins Gegenteil umschlagen. Die Konversionen erfolgen mit unglaublicher Schnelligkeit: ein Himmelszeichen, eine schreckhafte Vision — und aus dem Weltkinde ist ein Asket geworden. Nicht immer sind die Motive einleuchtend, der Deus ex machina tritt in der verschiedensten Gestalt auf. Was auf der venetianischen Bühne Kindervertauschung, Verkleidung, Verwandlung leisten, verrichten hier Wunder, Engelsglorien, Himmelsstimmen, reißende Naturkräfte. Den Begriff »Kirchlichkeit« faßte man nicht eben wörtlich, und was der Klerus anderwärts verdammte, dem lieh er hier willig das Ohr. Aus der Oper gehen Kriegsszenen mit den beliebten Chorrufen: Viva viva! Vittora! All'armi, al campo! Geisterbeschwörungen, Furienanrufungen ins Oratorium über, und in den oft mit kaum verhaltener Frivolität erzählten Liebesgeschichten oder dort, wo Tyrannenhaß, Martyrien, Jagden, Gelage, Tänze geschildert werden, bricht die Genußfreudigkeit der Spätrenaissance in ungezügelter Freiheit hervor.

Als dritter Stoffkreis tritt zur biblischen und zur Heiligengeschichte die bereits von Cavaliere wieder aufgegriffene Allegorie, die schon in der Zeit der Frührenaissance ein despotisches Geistesregiment geführt hatte. Die Sprache in Allegorien gehörte ja zur elementaren Bildung nicht nur der Vornehmen, sondern auch des Volkes, und wie bei der Malerei und Plastik, so muß man sich auch bei der Durchsicht der Oratorienliteratur dieser Zeit des unglaublichen, durch Erziehung eingepfropften Wissens bewußt sein, mit dem diese Generationen täglich und stündlich sich das Alltagsleben in Allegorien umsetzten, um nicht die ganze Richtung widerwillig abzulehnen. Aus der noch unbegrenzten Griechenschwärmerei des 17. Jahrhunderts sind Widersprüche mit christlichen Begriffen zu erklären wie »vero Giove« für Gott, »santo Imeneo« für Gottesliebe, oder Anrufungen, wie Furie d'Erebo, Larvi

del Cocyto, Begrüßungen der Aurora, Neptuns usw., Wendungen, deren Anachronismus und Unkirchlichkeit auch durch die aufrichtigsten Versicherungen der Dichter, es seien nur poetische Lizenzen, nicht aus der Welt geschafft wird.

Das Allegorieoratorium erscheint in zweifacher Art: entweder tritt in eine zwischen realen Personen vorgehende Handlung eine personifizierte Allegorie als Verkörperung der in jenen herrschenden Leidenschaften, oder der Dialog wird überhaupt nur von allegorischen Gestalten bestritten. Diese zweite Art bot für Dichter, Tonsetzer und Hörer offenbar die gefährlichsten Klippen, da unter den spröden Raisonnements der Allegorien sehr leicht Phantasie und Interesse am Stoff erlahmen konnten. Wo es wie hier galt, dürre Moralpredigten, dogmatische Abhandlungen in Musik zu setzen, versagten die besten Tonsetzer. Arien, die einer Castità, Obbedienza, Humiltà, Innocenza, Speranza, Religione, Grazia, oder ihren Gegensätzen Gioventù, Bellezza, Ambizione, Carne, Mondo, Demonio, Amore profano in den Mund gelegt sind, erheben sich gewöhnlich nur dann über musikalisches Phrasentum, wenn der Dichter, wie etwa der des Händel'schen *Trionfo del Tempo* (Panfili), für starke Kontrastwirkungen gesorgt hat. Bisweilen führen zwei solcher feindlichen Allegoriegestalten einen förmlichen Kampf um die Seele des Sünders, — Szenen, für die der Tonsetzer stets dankbar war und zur Hervorhebung von Spiel und Gegenspiel gewöhnlich alle Mittel bereit hält, die in der Oper bei der Schilderung von Gut und Böse erprobt waren. Um trotzdem den Reichtum an Allegorieoratorien begreiflich zu machen, sei aufs neue an die von Neri und den Jesuiten geübte Phantasiedisziplin erinnert, die auch jetzt noch ungeschwächt fortwirkte. Bezeichnenderweise sind es gerade Florenz und Rom, die bis weit ins 18. Jahrhundert, als an anderen Orten diese mystisch-spiritualistische Richtung längst überwunden war, am Allegorieoratorium festhalten.

Bibel, Heiligengeschichte und Allegorie waren also die Stoffkreise, aus denen die Dichter des Oratorio volgare ihre Vorwürfe holten. Die Textbuchlitcratur ist sehr groß. Hinsichtlich ihres dichterischen Wertes und ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung nimmt sie durchschnittlich eine so eigene Stellung ein, dass ihre Ignorierung in italienischen Literaturgeschichten als Lücke auffallen muß. Gewiß macht sich in den Arbeiten kleinerer Talente nur zu oft jene Unnatürlichkeit und Umschreibungssucht breit, die als Folgen des Marinismus und der verweichlichenden spanischen Dichterinvasion mit Luigi Gongara an der Spitze die gesamte italienische Poesie des 17. Jahrhunderts beherrscht. Daneben stehen aber auch

begabte Köpfe, die unter den gegebenen Bedingungen Vorzügliches leisteten und namentlich in Konversionsstücken wirkungsvolle, oft ergreifende Texte schufen. Züge reiner, edler Menschlichkeit begegnen uns häufig; neben Äußerungen kindlicher Hingabe an Gott stehen solche fanatischen Glaubenseifers; Nächstenliebe und Selbstlosigkeit finden rührende Darstellung, und für die gewandte Verknüpfung schwieriger Situationen und Affekte liegen mehrere Meisterstücke vor. Etwa ein Drittel der Texte darf man zu den besseren rechnen. — Gerühmt werden als Dichter Lorenzo Bernini, Giuseppe de Totis, Appolonio, Lelio Ursini, Malatesta Strinati, Giov. Batt. Grappelli, Fulvio Testi und Giulio Rospigliosi[1].

Was Anlage und stilistische Voraussetzungen des Oratorio volgare seit 1650 betrifft, so macht sich eine gewisse Unsicherheit gegen früher bemerkbar. Es drängt sich die seitdem so oft aufgeworfene Frage in den Vordergrund: hat das Oratorium als vorwiegend episches oder als vorwiegend dramatisches Kunstwerk zu gelten? Francesco Balducci[2] war ein extremer Vertreter der ersten Ansicht gewesen, indem er die Erzählerrolle, den Testo, zum Mittelpunkt machte. Carissimi nahm eine vermittelnde Stellung ein: trotz dramatischer Anlage im Ganzen gibt er den Erzähler noch nicht auf. Die dritte Möglichkeit: den Erzähler ganz abzuschaffen und das Oratorium dem musikalischen Drama so weit anzunähern, als es der Mangel eines geschauten Bühnenbildes zuließ, diese Möglichkeit wird nunmehr zur einzig wahren erhoben. A. Spagna wurde der Reformator in diesem Punkte, und schon im dritten Kapitel des ersten Abschnitts fand sich Gelegenheit, seiner erfolgreichen Polemik gegen den Testounfug Balducci's zu gedenken. Nicht genug damit, das erzählende Element ganz zu verbannen, macht er noch weitere Vorschläge, die wichtig genug sind, um an dieser Stelle wenigstens auszugsweise mitgeteilt zu werden.

---

[1] Spagna, Discorso usw. a. a. O. S. 62 f. — Da soeben von dem Einfluß der spanischen Poesie auf die italienische gesprochen wurde, mag die Bemerkung hinzugefügt sein, daß eine Reihe von italienischen Oratorienlibretti, namentlich solche allegorischen Inhalts, auf spanische Originale deuten. Es wäre einer Untersuchung wert, die Autos sagramentales spanischer Meister einmal daraufhin zu prüfen. Calderon's *El magico prodigioso*, Lope de Vega's *El robo de Dina*, *Historia de Tobias*, *El rustico del Cielo* scheinen vor allem benutzt worden zu sein. Auch wo vorläufig keine direkten Beziehungen nachweisbar sind, wie in Seb. Lazarini's Sammlung »Sacra Melodia d'Oratorii musicali« (1678), weist der weltfremde, verzückte und asketische Ton der Dichtungen auf die Heimat des Ignatius von Loyola.

[2] S. oben S. 54.

Als Ideal eines Oratoriums schwebt ihm ein Musikdrama im Sinne der Tragödien des Seneca vor. »Als ich überlegte«, heißt es in seinem *Discorso dogmatico* von 1706, »von welchem unter den alten und anerkannten Autoren ich einen Begriff davon erlangen könnte, fand ich nichts schicklicher als die Tragödien des Seneca, die man gleichfalls mit Musik darstellte; sie sind auf wenige Personen zugeschnitten, sentenzenreich und kurz: Eigenschaften, die sämtlich auf unsere Materie passen. Indem ich sie daher nachzuahmen strebte, leitete mich die vorgefaßte Ansicht, daß, wenn man von einer ihrer erdichteten Handlungen zu einer anderen, heiligen und auf die Wahrheit des Geschehens begründeten übergehe, sie mit unsern Oratorien gleichgeartet seien.« Als Vorbilder für den poetischen Stil dieser Seneca-Nachahmungen empfiehlt er Dramen des Fulvio Testi und Giuglio Rospigliosi; in ihnen finde man Klarheit und Vornehmheit der Diktion, die für die Musik ebenso notwendig sei wie die Befolgung des Reims, an dem man auch in den Rezitativen unbedingt festhalten müsse. In der Wahl der Stoffe sei man vorsichtig und bedenke den Zweck der ganzen Veranstaltung. Wo sinnliche Liebe Darstellung verlangt, z. B. bei der Geschichte der S. Maria Magdalena oder Maria von Ägypten, gehe man schnell darüber hinweg und lege den Schwerpunkt auf die Schilderung der Reue oder Tugend. An die Zahl der Personen ist der Dichter nicht gebunden, doch pflegen es nie weniger als drei, nie mehr als fünf zu sein. Die Länge der Dichtungen betrage durchschnittlich 500 Verse, so daß die Aufführung mit Musik nicht länger als eine Stunde für jeden Teil daure. Bei alledem aber seien die aristotelischen Vorschriften betreffend die Zeit des Vorganges (innerhalb eines Sonnentags) und die drei an ihren Ort gehörigen Teile der Prothesis (Exposition), Epitasis (Schürzung des Knotens) und Katastrophe (Glückswendung) zu beachten. Besondere Sorgfalt erheischt die Exposition; denn da nur die Stimme, nicht auch die Gestalt der Handelnden dem Hörer wahrnehmbar ist, müssen Personen und Situationen geschickt nach und nach zur Kenntnis gebracht werden; der Abgang der Handelnden hat nicht zufällig, sondern so zu erfolgen, daß es scheint, als müsse man sie notwendig gerade hier wiederfinden, »eine Obliegenheit, die tatsächlich schwerer als jede andere zu befolgen ist und nur von wenigen richtig verstanden wird«.

Auf der Basis dieser Leitsätze dichtete Spagna sein erstes Oratorium *Debora*, das 1656 im Oratorium von S. Girolamo della Charità in Rom mit der Musik eines bis jetzt Unbekannten zur Aufführung kam. Weitere Dichtungen, deren letzte aus dem

Jahre 1716 stammt, folgten, im ganzen 30[1]. Nach dem von ihm selbst im *Discorso* gegebenen Bericht über seine Reform muß deren Erfolg nicht gering gewesen sein; denn eine Reihe angesehener Dichter — freilich meist Römer — folgten den neuen Grundsätzen, und da später Zeno und Metastasio auf ihnen weiterbauten, kann man Spagna recht wohl als »padre dell' oratorio sacro« in italienischer Sprache bezeichnen. Aber wie immer, wenn es sich um reformatorische Eingriffe handelt, der Fortschrittspartei eine Reaktionspartei gegenübersteht, so auch hier. Viele Dichter waren mit Spagna's Argumenten nicht einverstanden, sträubten sich namentlich gegen die radikale Abschaffung des »Testo«. Und mit Recht! Denn damit verlor das Oratorium nicht nur völlig den Zusammenhang mit Liturgie und Bibel und zugleich ein ihm von Anfang an eigentümliches Stilelement, sondern es wurde zugleich jene schwankende Auffassung vom Oratorium angebahnt, die sich nicht klar ist, ob es der Gattung des Musikdramas zuzurechnen ist oder nicht. Spagna's Schluß, daß erst mit der Aufhebung des Testo das Oratorium in seine eigentliche Bestimmung hineingewachsen sei, war ein Trugschluß, der gefährliche Folgen zeitigte. Eine davon war die Forderung, sich im Oratorium mit derselben Strenge an die Einheiten der Zeit und des Orts zu binden wie in der Oper, damit ein »vollkommenes geistliches Musikdrama« (perfetto melodramma spirituale) zustande käme. Spagna übersieht also, daß die ursprüngliche Eigenart des Oratoriums und sein schönes Vorrecht, zeitlich und örtlich verschiedene Vorgänge ohne direkte kausale Verbindung zu verknüpfen, damit aufgehoben war; er unterschätzt die Kraft der kombinierenden Phantasie, wenn er glaubt, sie könne einzig am Gängelbande von lückenlos auseinander hervorgehenden Auftritten die Einheit der Handlung überschauen. Merkwürdigerweise entsprechen seine eigenen Dichtungen diesem Grundsatze nur zum Teil: in der dramatischen Anlage und in der Verbindung der Szenen stehen sie noch ziemlich weit ab vom »regelrechten Musikdrama«. Andere rigorose Bestimmungen wie die Befolgung der Reime in den Rezitativen galten hauptsächlich für die Praxis des 17. Jahrhunderts und waren wohl schon zur Zeit, als Spagna's Traktat erschien (1706), nicht mehr prinzipiell aufrecht zu erhalten. Überhaupt brachte die neue Zeit, in die Spagna knapp hineinreicht, manche neue Ansichten und vollendete nach anderer Richtung hin die Reform, die seinen Namen in der Geschichte des italienischen Oratoriums bedeutungsvoll macht.

[1] Ihre Titel im Sammelb. der I. M. G. VIII (1906), S. 44.

2. Die Musik im Oratorio volgare bis 1700.

(Allgemeines.)

Schon oben (S. 57) wurde gelegentlich bemerkt, daß die musikalische Entwickelung des Oratoriums seit 1640 bestimmt wird durch die größere oder geringere Teilnahme des **Chores** an der Handlung. Sah man sich um diese Zeit einer Reihe von verschiedenen Oratorientypen gegenüber, so mußte die Frage entstehen: welcher entspricht dem Zweck und dem allgemeinen Geschmack am besten, das Chororatorium oder das Solooratorium? Die Beantwortung war weniger von den Dichtern als von den Musikern abhängig, und diese wiederum trugen gern den lokalen Verhältnissen und dem herrschenden Operngeschmack Rechnung. Wir sahen, daß an den lateinischen Oratorienaufführungen in S. Marcello der Chor einen ziemlich starken Anteil hatte und von Carissimi mit glänzenden Stücken bedacht wurde. Anscheinend rechneten die Komponisten gerade hier mit dem besonderen Kunstverständnis der Gebildeten, hier, wo das Oratorium nicht im Sinne Neri's als Lockmittel fürs Volk, sondern als Leckerbissen für musikliterarische Feinschmecker angesehen wurde. Ganz anders im Oratorio volgare, dessen Grundsatz war und blieb: das Volk nützlich zu unterhalten und zur Buße anzuregen. Da war es geboten, sich der einfachsten, beliebtesten und leicht verständlichsten Kunstmittel zu bedienen. Chorwirkungen aber schienen dem nicht zu entsprechen. Auf der einen Seite fürchtete man die Schwerverständlichkeit des Textes, über die mannigfache Klagen laut wurden[1], und die gerade dort hemmend wirken mußte, wo, wie im Oratorium, alles auf klares Erfassen der Situation ankam. Auf der anderen Seite mag der Umstand mitbestimmend gewesen sein, daß bei der dramatischen Entwickelung eines Begebnisses längere, ausgeführte Chöre die Geduld des beweglichen italienischen Publikums wohl zu häufig auf die Probe stellten und Langeweile erzeugten, die nach übereinstimmender Ansicht das Oratorium gerade zu vertreiben bestimmt war. Wie weit abseits von ästhetischer Reflexion in der Musikgeschichte manchmal die Gründe für das Verschwinden oder Auftauchen gewisser Kunstmittel zu suchen sind, lehrt in diesem Falle Spagna, wenn er meint[2], man habe den Chor aus zwei Gründen fallen gelassen, einmal, weil das Publikum beim An-

[1] So bei I. Vossius (De poematum cantu et viribus rhythmi, 1673, Vorrede): »Siquis huius seculi audiat cantores, vix decimam partem eorum quae canuntur intelliget.«

[2] Discorso usw., a. a. O. S. 60.

hören glaubte, die Handlung sei schon zu Ende, und den Betsaal geräuschvoll verließ, das andere Mal, weil die Komponisten nicht immer die rechte Gewandtheit im kontrapunktischen Chorsatz besaßen. Beide Ursachen mögen hier und da wirksam gewesen sein, wenn sie auch die Vernachlässigung des dramatischen Chors im Oratorio volgare nicht allein erklären. Tatsächlich erhält ja in Zukunft der Chor seinen ständigen Platz am Schluß der beiden Oratorienteile: er kündigt der Versammlung das Ende einer Szenenreihe an. Es tritt aber zu den angeführten Gründen noch der, daß die Zeit von 1640 an (und schon früher) überhaupt einen gewissen Überdruß an Chorwirkungen empfand und sich dafür mit desto größerer Hingabe dem Sologesang zuwandte. Das Überhandnehmen des Gesangsvirtuosentums war im Oratorium wie in der Oper das Zeichen für den Rückgang der Chorbeteiligung[1]. Wo Ausnahmen vorliegen, wird in den meisten Fällen französischer oder deutscher Einfluß zu konstatieren sein[2].

Wenn trotzdem der Chor im Oratorio volgare keineswegs ganz fallen gelassen wird, so liegt das in den Umständen begründet: es gab Situationen, die ohne ihn gar nicht wirksam darstellbar gewesen wären. Man hätte sich selbst schwer geschädigt, wenn man Jonasoratorien ohne Chor der Schiffsleute, Samsonoratorien ohne Philisterchöre, Eliasoratorien ohne Baalspriesterchöre hätte schreiben wollen. Daher bekommen auch Fürsten häufig ein Gefolge, bedrängte Helden Diener, edle Frauen oder Mädchen Gespielinnen, in deren teilnehmenden Zwischenrufen sich die Lage der Hauptpersonen aufs wirksamste widerspiegelt. Wo Schlachten oder Verfolgungen im Vordergrund stehen, gab es kein besseres Mittel zur Aufklärung über die Situation als Chorrufe, wie Vittoria! Al campo! Pera, mora! usw., die — an sich bedeutungslos — mit einem Schlage Licht über die Verhältnisse breiten. So häufig dies aber geschieht, so oft Dichter und Komponist sich in der Verwendung des Chors zusammenfanden, überall zeigt sich's, daß nicht diese Chorensembles, sondern die Solostücke und Arien die Hauptsache sind. Nicht um ihrer selbst und ihrer Schönheit willen sind sie vorhanden, sondern der einleuchtenderen Realistik, der wirkungsvollen Staffage wegen. Daher ist der Chorstil durchschnittlich auf den einfachsten Satz, Note gegen Note, reduziert und im Ausdruck mehr auf scharfe Charakteristik als auf Schwung

[1] S. auch H. Kretzschmar in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII (1892), S. 21 f.

[2] So in Modena und Wien (s. unten).

und selbständige Schönheit gerichtet. Große, mehrfache Besetzung war auch hier — wie in der übrigen Chormusik der Zeit — nicht üblich, es reichten in den meisten Fällen die vier oder fünf Solisten aus[1]. Wo der Komponist andere Absichten hatte, machte er es durch die Beischrift *Coro pieno* kenntlich.

Eine stereotype Gestalt nehmen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Schlußchöre an. Auf ihre leichte, sorglos hingeworfene Faktur wurde schon oben (S. 48) hingewiesen, ebenso auf ihre Abkunft von der Sitte des Laudensingens am Schluß der Betübungen. Die Mehrzahl der jetzt erscheinenden Schlußchöre mutet an wie eine konventionelle Einrichtung, wie ein musikalischer Kehraus, bei dem der Tonsetzer ohne sonderliche Anteilnahme von Herz und Geist gleichsam die letzte Tinte verspritzt. Was C. M. v. Weber einmal über die Schlußchöre der französischen Oper sagt, daß sie »durchaus beinahe bedeutungslos sind, weil der rege Sinn der Franzosen nach Lösung des Knotens gleich alles unbedeutend finden und es nicht beachtend fortstürmen heißt«, das paßt auch in vorliegendem Fall. Selbst hinsichtlich der Form findet sich wenig Individuelles: Einer kurzen, entweder homophon oder leicht imitierend gehaltenen Einleitung folgt eine Fuge, die jedoch nur in seltenen Fällen die Möglichkeiten der Entwickelung erschöpft und thematisch meist mit Gemeinplätzen arbeitet. Wollte man die Leistungen des 17. Jahrhunderts im Chorsatze der Italiener nach diesen Schlußchören beurteilen, man würde den Eindruck unglaublicher Oberflächlichkeit und Unfähigkeit mitnehmen. Nur wenige Tonsetzer wären zu nennen, die es etwas ernster nahmen und die Schlußfuge als Tummelplatz bescheidener kontrapunktischer Fertigkeiten ansahen.

Was in den Chören gesündigt und obenhin abgetan wird, das findet sich bei Meistern mit stärkerer Begabung meist reichlich ersetzt durch die Qualität der Rezitative und Sologesänge. Hat der Testo seine Schuldigkeit getan, ist die Allegorie abgetreten und der Mensch mit seinen Affekten auf dem Schauplatz erschienen, dann gewinnt die Musik erst rechtes Leben und Feuer. Da fehlt es nicht an ergreifenden Szenen aller Art, an leidenschaftlichen Ausbrüchen freudiger oder schmerzlicher Art; da zeigen sich Demut und Hingabe an Gott, Beweise der Kindes-, Eltern- und Gattenliebe, Momente höchster Lebensbejahung neben solchen tiefster Todesverachtung in Tönen von wunderbarer Deutlichkeit ausgedrückt, die uns vergessen lassen, daß all diese Oratorienhelden

[1] Darauf deutet auch Spagna's Bemerkung a. a. O. S. 60.

und -heldinnen im Grunde Italiener reinsten Blutes, Kinder des 17. Jahrhunderts sind, mag es sich um Johannes, Paulus, Augustinus, um Judith, Genoveva oder die heilige Agnes handeln. Selbst Gott, Christus und die Engel sprechen den venetianischen Musikdialekt. Genau so war es in der Oper[1]. Und wie in der Oper, so begegnen wir auch im Oratorium einer Reihe feststehender Figuren. Da ist der tugendhafte Heilige männlichen oder weiblichen Geschlechts, der zuerst als Sünder geschildert wird inmitten üppigen Wohllebens, dann durch höhere Suggestion bestimmt als Musterchrist abtritt und sich die Gloriole erwirbt. Sein Gegenbild ist der heidnische Tyrann, der den Glaubensstarken bis aufs Äußerste reizt und in empörten Arien seinen Zorn und Christenhaß ausläßt. Daneben sind beliebt die treue Gattin, die dem Verfolgten bis in den Tod beisteht, der gute oder böse Freund, der Anschläge vereitelt oder die Katastrophe ins Rollen bringt. Oratorien, die ihre Handlung aus solchem Spiel und Gegenspiel entwickeln — auch die oratorische Passion mit Christus und Pilatus als Gegensätzen gehört hierher — sind auch musikalisch die wertvollsten; hier fand der Tonsetzer die höchsten Aufgaben vor und konnte zeigen, wie weit sein Talent reichte.

Das quantitative Verhältnis zwischen Arie und Rezitativ stand nicht immer gleich. In der Zeit von 1650 bis 1680 war das Rezitativ als Ausdrucksmittel für Affekte den lyrischen Sologesängen noch durchaus nebengeordnet und wurde vom Tonsetzer sorgfältig ausgearbeitet. In vielen Werken steht es im Werte sogar höher als die Arien, es bemächtigt sich der leidenschaftlichsten Momente und schwankt zwischen freier Deklamation und gebundenem Arioso. Dem gleichzeitigen Opernstil entsprechend werden längere Seccorezitative häufig durch melodisch-arienhaft geführte Takte unterbrochen, was zwar zu einer äußerlich zerstückten Anlage führt, aber den Reiz der Mannigfaltigkeit für sich hat. In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kündigt sich bereits die Herrschaft der Virtuosenarie und eine leichte Zurücksetzung des Rezitativparts an, was sich schon äußerlich in dessen zunehmender Textverkürzung zeigt. Spagna spricht sicher aus Überzeugung, wenn er die Komponisten wegen Vernachlässigung des Rezitativs tadelt und darauf hinweist, daß ein gutes Rezitativ ebenso gefalle wie eine gute Arie. Schon in den achtziger Jahren war die Sucht nach gefälligen Liedern so weit gekommen, daß

[1] H. Kretzschmar, Die venet. Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII.

selbst der Testo, der sich vorher geziemenderweise nur in Seccorezitativen bewegte, gefühlvolle Arien absingt. Ja, wenn wir einer Bemerkung Spagna's trauen dürfen, verdankten die vielen Textwiederholungen in den Arien ihren Ursprung überhaupt nur dem Umstande, auf diese Weise die trockenen Rezitative solange als möglich hinauszuschieben.

Dem Regimente der Gesangsvirtuosen, das damit sich ankündigt und zum neapolitanischen Oratorium überleitet, entspricht die Form der Arien. Je näher die Jahrhundertwende rückt, um so mehr entfernen sie sich von der gedrungenen, kavatinenmäßigen Faktur der älteren Zeit, nehmen längere Koloraturen und größere Instrumentalritornelle auf und werden so zu Prunkstücken der Sänger. Sowohl die anmutigen im Barkarolentakt ($^3/_2$) gehaltenen Arien der früheren Periode, deren Anlage entweder dem Strophenliede oder der dreiteiligen Liedform folgte, als auch die auf einen ostinaten Baß gegründeten kunstvollen Passacaglienarien, wie sie vor allem Cesti liebt, werden allmählich von der da Capo-Arie abgelöst; die vorher vorwiegend vom Cembalo ausgeführte Begleitung wird mehr und mehr von Streichinstrumenten übernommen, also ins Orchester verlegt.

Bis ins erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hinein dauert dies Fluktuieren zwischen älteren und neueren Stilelementen in Oper und Oratorium. Der ältere, im eigentlichen Sinne »venetianische« Stil hatte vor dem neueren manches voraus, vor allem eine größere Variabilität der Formen und, in Verbindung damit, größere Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Aus diesem Grunde spricht das Oratorium der venetianischen Schule ungleich stärker zur Phantasie des modernen Beurteilers als das der folgenden neapolitanischen Schule, insbesondere der Übergangszeit von etwa 1700 bis 1720. Denn in dieser ist der dramatische Chor so gut wie ganz gefallen, die Arie tritt anspruchsvoll hervor, und die selbständige Instrumentalmusik, der die Komponisten der älteren Richtung hier und da noch in Programmsinfonien ein freies Wort gönnten, hat sich auf die obligate Einleitungssinfonie und auf die Gesangsbegleitung zurückgezogen.

Um von der eben erwähnten Vielseitigkeit des Oratorio volgare des 17. Jahrhunderts ein Bild zu geben, mag im nächsten Kapitel ein Ausschnitt aus der bis jetzt wenig gekannten Literatur folgen.

3. Die Literatur des italienischen Oratorio volgare (bis 1700).

a) Bologna. Modena.

Die Literatur des Oratorio volgare von 1640 bis 1700 läßt sich in drei lokal voneinander gesonderte Gruppen teilen, in eine römische, oberitalienische und Wiener. Gehen wir dem Bestande an Partituren nach, so finden wir die Wiener Gruppe numerisch am reichsten bedacht; ihr folgt mit geringerer Partiturenzahl die oberitalienische, deren Zentren heute die Bibliotheken von Modena und Bologna sind, während die letzte Gruppe, die römische, bis jetzt nur durch einige wenige musikalische Dokumente zu belegen ist. Wo, wie hier, die Musik größtenteils verschollen ist, müssen uns die in ansehnlicher Zahl erhaltenen Textbücher Ersatz leisten. Überschlägt man, was an Partituren und Textbüchern noch vorhanden ist, und rechnet dazu Aufführungen, von denen nur die Notiz erhalten ist, so ergibt das für den Zeitraum von 60 Jahren eine Summe von Einzelleistungen, für die die Zahl 1000 (für Italien allein) kaum zu hoch gegriffen ist.

In Oberitalien stand lange Zeit Bologna im Mittelpunkte der Oratorienpflege. Obwohl die philippinische Kongregation dort schon im Jahre 1616 Eingang fand und sich für ihre Übungszwecke vom Papste die Kirche Madonna di Galliera erwarb, lassen sich die ersten regelmäßigen Oratorienaufführungen doch erst von 1661 an nachweisen. Es waren zwei Stücke von Giul. Cesare Arresti: *L'orto di Getsemane* und *Licenza di Gesù da Maria*, beides anscheinend Sepolcrooratorien[1]. Aufführungsort war die Casa Sampieri. Das Textbuch der *Licenza*, deren Musik ebensowenig erhalten ist wie die des andern Oratoriums, bezeichnet die Testorolle mit *Racconto* und gibt einige Hinweise auf die Musik. Ein achtstimmiger Prolog alten Stils, »Mortali, udite attenti«, beginnt; ihn setzt der Testo fort und leitet in die Szene am Kreuz über, wo Maria, S. Giovanni, Giacomo und S. Pietro sich in ergreifenden Klagen um den Erlöser zusammenfinden. Der Höhepunkt des zweiten Teils, in dem selbst der Padre eterno gegen den Schluß

---

[1] Hierfür und für das Folgende vgl. die bologneser Aufführungsstatistik bei Corr. Ricci, I teatri di Bologna, 1888; ferner das bereits genannte Partiturenverzeichnis im Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1901, S. 50 ff. Textbücher bewahrt in reicher Zahl die Bibl. des Liceo musicale in Bologna und die Konservatoriumsbibliothek in Brüssel; vgl. A. Wotquenne, Catalogue de la Bibl. du Conservatoire royal de Musique de Bruxelle. Annexe I, 1901.

hin eine Arie singt, scheint das »Lamento di Maria, concertata a 5 Viole senza Cembalo« gewesen zu sein, eine der vielen Marienklagen, die wir in Stücken dieser Art antreffen. Beide Teile werden von achtstimmigen Chören beschlossen. — Zu den frühesten biblischen Oratorien bologneser Herkunft gehören *Caino condannato* (1664) und *Il Zelante difeso* (1665), beide vom bologneser Kapellmeister Maurizio Cazzati, ferner *Adamo* (1663) des C. Donati Cossoni, der in der Casa Paleotti und im Oratorium der Compagnia della SS. Trinità aufgeführt wurde. In jedem von diesen hat der Testo reichlich zu tun. Bemerkenswert sind *Caino* und *Adamo* deshalb, weil sie ausnahmsweise drei Teile haben; im *Caino* steht vor jedem eine Instrumentalsinfonie[1]. Das Textbuch von *Il Zelante difeso* läßt das Fehlen der Partitur besonders bedauern, da der Dichter mit großem Geschick vorgegangen ist und eine Reihe chorähnlicher Ensembles vorgesehen hat. Das Sujet ist dasselbe wie in Mendelssohn's »Elias«; im ersten Teile haben die dreistimmigen Chöre der Baalspriester und das Schweigen der Gottheit nach dem dreimaligen Anrufe, im zweiten Teile die Furienchöre mit Luzifer an der Spitze dem Komponisten wahrscheinlich dankbare Aufgaben geboten. Zwischen den drei Strophen der Arie »Correte, volate, ministri d'inferno« Luzifers wurde zweimal eine *Sinfonia terribile* gespielt. In diesem wie auch in dem 1664 aufgeführten Oratorium *Celeste aiuto a chi ben fà non manca* Cazzati's deutet das Textbuch ausdrücklich auf die zwischen beiden Teilen stebende Predigt[2]. Im Jahre 1668 veröffentlichte derselbe Meister seine *Diporti spirituali per Camera o per Oratorii*, unter denen einzelne kleine Oratoriengebilde stehen[3]. Einige sind zweistimmig, andere dreistimmig, alle jedoch nur einsätzig. In dem Stücke *Per il giorno dell' Epifania* bestehen die Singenden aus dem Testo und einem der heiligen drei Könige; in dem für Allerheiligen bestimmten treten auf Testo, Gloria und Fede, in dem auf das Fest der Verkündigung Testo, Angelo, Maria und ein Chor der Engel — merkwürdige Miniaturoratorien, die sich indes durch edle Tonsprache und köstliche Instrumentalvorspiele auszeichnen.

Aus der bologneser Oratorienliteratur des achten Jahrzehnts sei hervorgehoben die *Conversione di Sant' Agostino* (1672) des

[1] Die eine ist *grave* überschrieben, die zweite wird »artificiosissima« genannt und war stark besetzt (»di quantità d'istromenti«).

[2] »Finito il sermone, fatto dal Molto Rev. P. Diego Manzi ... si diede principio con una bellissima Sinfonia alla seconda parte.« — »Terminato il Panegirico sidie de principio alla seconda parte.«

[3] S. oben S. 52; Exemplar im Lic. mus. Bologna.

Giov. Antonio Manara, in der als ein interessanter Rest aus dem liturgischen Drama des Mittelalters die Einschaltung des *Te deum laudamus* nach erfolgter Bekehrung des Titelhelden auffällt; den wirklichen Schluß bilden ein Duett zwischen Agostino und Monica und ein Chor mit der so oft wiederholten Aufforderung zur Weltflucht: »O felice volere che abandonato il mondo.«

Neben den eben genannten Meistern Arresti, Cazzati, Cossoni, Manara lieferten für Bologna vor allem noch folgende Tonsetzer Oratorien: Giov. Battista Vitali (*Agar* 1671, *Gefte* 1672), Pietro degli Antoni (*S. Rocco* 1666), Legrenzi (*Gli sponsali d'Ester* 1676), G. P. Colonna (*La morte di S. Antonio* 1676, *Sansone* 1677, *S. Teodoro* 1678 u. a.), Petronio Franceschini (*La vittima generosa* 1679), Giac. Perti (*I due gigli porporati nel martirio di Sa. Serafia e Sabina* 1679 u. a.), Predieri, Giov. Batt. Bassani, Dom. Gabrielli, Giov. Bononcini, Pirro Albergati, von denen einige durch die in Modena erhaltenen Partituren des näheren als Oratorienkomponisten gekennzeichnet werden können. Zwischen Bologna und dem nahegelegenen Modena scheint überhaupt ein reger Austausch in Oratoriendingen bestanden zu haben, namentlich unter Franz II. von Este, dessen kunstfreundliche Bestrebungen der Stadt Bologna eine Reihe der besten Künstler, darunter Vitali und die beiden Bononcini, entführten. Viele in Bologna aus der Taufe gehobene Oratorien erscheinen oft schon in demselben Jahre im Nachbarorte, und umgekehrt lieferte Modena häufig das Material für bologneser Aufführungen. Die alte fürstliche Bibliothek in Modena (Biblioteca Estense) hat sich die Sammlung und Konservierung der Partituren von Anfang an zur Pflicht gemacht, so daß wir imstande sind, an der Hand ihres Schatzes die Blüte des Oratorio volgare in Oberitalien zwei Jahrzehnte hindurch schrittweise zu verfolgen. Da sie bisher in den Handbüchern der Musikgeschichte nahezu unberücksichtigt geblieben ist, sich mit ihr aber ein ungemein interessantes Kulturbild entrollt, so wird ein näheres Eingehen darauf keiner Entschuldigung bedürfen.

Wir wählen zur Charakterisierung des Oratorio volgare zwischen 1640 und 1700 den *Sansone* des Benedetto Ferrari, der als Begründer der Oper in Venedig bekannt ist und in den Jahren 1653 bis 1662 den Kapellmeisterposten in Modena bekleidete, und des trefflichen Instrumentalkomponisten Giov. Batt. Vitali Oratorium *Giona* vom Jahre 1689[1].

[1] Soweit nichts anderes bemerkt, befinden sich die Partituren der im folgenden besprochenen Werke in der Bibl. Estense zu Modena.

Sansone von B. Ferrari [um 1660][1].
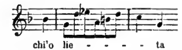
Personen: Testo (Tenor), Dalida (Sopran), Sansone (Baß), Capo de'filistei (Baß), Ragione (Contralto), Senso (Baß). Coro.

Der Testo beginnt mit einer im schwülstigen Tone antikisierender Epik gehaltenen Erzählung der Niederlage der Philister mit Hilfe Samson's bei einem Festmahle. »Schon hat die rächende Flamme das Gastmahl verzehrt. Der Philister mischt die rauchende Asche mit seinen Tränen und bereitet dem höchst beklagenswerten Hunger ein Traueressen. Während der nazarenische Alkide, der den verräterischen Gastfreund mit einem feigen Knochen niedergestreckt, seine Triumphe auf die Flügel der Fama schreibt und das Jubelgeschrei darüber bis zu den goldenen Sternen dringt, hebt das fröhliche, mit seinem Beistand aus der Knechtschaft errettete Israel über seinen Sieg folgenden Gesang mit festlicher Stimme an«: Coro *Viva il fulmine di morte*! Das kleine lebhafte Chorsätzchen wird nach einer kurzen Freudenariette des Chorführes wiederholt. Samson wehrt dem Überschwang des Jubels: nicht er, Gott sei der wirkliche Sieger gewesen. Eine Arie in *G*-moll, die er der neugewonnenen Völkerfreiheit singt, ragt durch Freiheit und Eindringlichkeit des Ausdrucks hervor. Aufs neue erhebt sich ein Chorführer und preist die glücklichen »stelle militanti«; der Chor streut dreimal einen kurzen, durch Nebeneinanderstellung von Dur und Moll frappierenden Ruf *Viva il Dio delle vittorie* dazwischen. Nur mit halbem Ohr hört Samson hin, versunken in den Anblick der schönen Philistertochter Dalida, die sich alsbald heimtückisch an den Helden heranschleicht, ihn mit Liebesworten zu betören. Die kleine, meisterhaft geführte Rezitativszene, in der Samson's Argwohn und Dalida's Verstellungskunst vorzüglich wiedergegeben ist, findet sich unten im Anhang mitgeteilt. Samson, schwankend, ob er dem philistäischen Weibe Liebe schenken soll, singt eine Arie, teils schwärmerisch dort, wo er auf die süßen Lippen, die Pfeile ihrer Liebesblicke zu sprechen kommt, teils wild leidenschaftlich, wo er seiner nationalen Pflicht gedenkt. Zwei Violinen, zwei Violen und Baß begleiten seine Ergüsse. Dalida erwidert mit einem schönen klagenden Satze (mit drei Violen), daß sie zuviel von seiner Liebe gehofft: *Sventurata Dalida, infelice mio cor, che speri più?* »Schweig, schweig, wend' ab deine sengenden Blicke« ruft Samson ihr zu, und neue Leidenschaft flammt in ihm auf, was Dalida sofort benutzt, um aufs neue von »süßen Herzensbanden« zu sprechen. — Hiermit schließt die eigentliche Handlung des erstens Teils. Bot sie bisher weltliche, durchaus bühnenfähige Situationen, so werden wir jetzt daran erinnert, daß ein kirchliches Oratorium vorliegt. Der Testo bestätigt kurz Samson's Liebesqual und fügt hinzu: »noch aber ist das Ehrgefühl nicht erloschen in ihm, in dem jetzt Sinnlichkeit und Vernunft in folgendem Gesange einen

[1] Der Text vielleicht vom Komponisten selbst.

wütenden Kampf um seine Seele anheben.« Es treten *Ragione* und *Senso* auf, um in lebendig charakterisierten Rezitativen Samson für sich zu gewinnen. »Folge dem Pfade der Liebe«, ruft der Senso, »Fliehe ihn«, entgegnet die Ragione. Nach längerem inneren Kampfe entscheidet sich der Held für die Liebe, und weiche, wiegende Tonfiguren deuten an, daß er sich bereits in Dalidas Umarmung versetzt fühlt. Wiederum erscheint der Testo, um vor den Untiefen des Meeres der Leidenschaft zu warnen und den Liebenden in toto Mäßigkeit und Vernunft anzuempfehlen.

Den zweiten Teil leitet eine kurze, offenbar programmatisch gemeinte Sinfonia ein. Die Szene hat sich verändert. Dalida, zu ihren Landsleuten zurückgekehrt, berichtet freudestrahlend von ihrem Liebestriumph. Atemlos, von Rezitativen in Ariosi stürzend, vermag sie nur in Exklamationen wie *ho vinto*, *un labbro*, *un lume*, *è mio servo Sansone* ihrem Siegesstolze Ausdruck zu geben. »Gesiegt hast du zwar«, entgegnet das Haupt der Philister, »noch aber ist Samson nicht in unsren Händen.« »So gut wie gewiß«, antwortete Dalida, und die fröhliche Fioritur auf *lieta*



läßt schließen, daß sie ihres Erfolges sicher ist. Eine aufstachelnde Arie des Hauptmanns (»ganz Palästina wird sich vor dir neigen, arabische Düfte werden dein Haupt umschmeicheln«) treibt sie zurück zu Samson. In einer dreistrophigen Arie *Dove vai?*, die lustiger ausgefallen als sich ziemt, versucht die Ragione noch einmal ihr Glück bei Samson. Er verlacht ihre eitlen Argumente, denn schon liegt er in Dalida's Armen. Überschwenglich, nach Art der venetianischen Liebesduette, nimmt sich das Paar mit *per te moro*, *per te spiro* abwechselnd das Geständnis von den Lippen. Der Moment der verhängnisvollen Frage naht. Samson weicht aus, was dem Weibe Gelegenheit gibt, in einer vom Komponisten genial hingesetzten, drastischen Hohnarie an seiner Liebe zu zweifeln; ihr herzloses Gekicher *non è ver, che m'ami*, *non è ver*, *non è ver* teilt sich sogar den begleitenden Instrumenten mit. Endlich enthüllt Samson das Geheimnis seiner Kraft, kurz aber bestimmt. Der Testo vermittelt den Auftritt des Senso, der in der Hochzeitsnacht erscheint, um dem Betörten ein musikalisch nicht eben hervorragendes moralisches Wiegenlied zu singen: *Dormi*, *invito Marte*, *dormi fra le braccie del diletto* (mit 4 Violen). Der Testo ergreift abermals das Wort und schildert, wie dem im Schlafe liegenden Helden »l'infame Cloto« das Lockenhaar abschneidet, wie er überfallen und des Augenlichts beraubt wird. Überrascht und gebrochen gibt Samson seiner Stimmung in einer empfindungstiefen Arie Ausdruck. Das letzte Wort hat die Ragione: *Ben ti stà*, *folle che sei*, worauf ein

sechsstimmiger Schlußchor *Apprendite, o mortali, il vero amore è Dio, al ciel diretti s'alzino i nostri affetti* die Moral konstatiert.

Giona von Giov. Battista Vitali (1689).
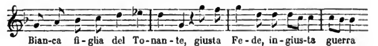
Personen: Dio (Baß), Angelo (Sopran), Giona (Tenor), Rè (Baß), Regina (Sopran), Capitano, Coro.

Als Einleitung dient eine zweiteilige, aus Grave und Allegro bestehende Sinfonia in venetianischem Zuschnitt. Der (unbezeichnete) Testo besteht in diesem Oratorium aus einem fünfstimmigen Chor (der Engel) mit Instrumentalbegleitung, einer der wenigen Versuche bis auf Händel, die chorische Erzählerrolle Carissimi's im Oratorio volgare beizubehalten. Nach einer Auseinandersetzung des Chors, daß Ninive wie jeder, der Gottes Langmut verachtet, auf Mitleid nicht zu rechnen habe, ergreift Gott selbst das Wort: *Si, si, senza pietà, senza clemenza mi provi che m'oltraggia* und kommt zu dem Entschlusse: *Ninive cada.* »*Siam' pronto*« ruft der Engelchor in raschem Wechsel von homophonen ($^6/_8$-) und polyphonen ($^4/_4$-) Sätzchen. »Geht, verbrennt es, reißt es nieder«, befiehlt der Herr. Dem Zürnenden tritt ein verständiger Angelo entgegen mit der Bitte, davon abzustehn. Es entspinnt sich ein Zwiegespräch, das musikalisch die Gegensätze von Hart und Weich treffend auseinanderhält, inhaltlich aber weiter nichts ist als ein dogmatisierender Dialog über Mitleid und Barmherzigkeit, wobei Gott sich wenig rücksichtsvoll behandelt und umständlich zur Rechtfertigung gezwungen sieht. Bald erscheint Jonas, um seinerseits den Untergang der Stadt von Gott zu erfahren. *Taci, non replica parola, taci, obedisci, vola!* herrscht ihn der Allmächtige an. Auf den begütigenden Zuruf des Angelo schickt sich der Geängstigte in sein Los mit einer streitvollen, energischen Arie: *Gran tempestà sento in me, trà due scogli il cor mista*, worauf in einem Chorsatze erzählenden Charakters: *Ecco già tutte ridente recca il dì la bella Aurora e già il sole inoriente coi suoi raggi i monti adora* des Hörers Phantasie ans Meergestade geführt wird, wo der Schiffskapitän in frohgemuter *D*-dur-Arie den kräftigen Schiffswind begrüßt. Mit *Si vada sù, sù, si sciolgan' le vele dal onda crudele non temasi più* löst der Chor des Schiffsvolkes die Anker. Im Gespräch des Kapitäns mit Jonas bemerkt Gott die Verstocktheit der Ungläubigen, ruft sofort die »austri« herbei und läßt das Meer sich empören. Der erschrockene Schiffsführer entledigt sich seines Unmuts in einer Doppelarie: *Stelle placatevi, Nettun' anco s' adira*, und Jonas eröffnet ihm freimütig, daß nur durch seinen Tod das erregte Element zu besänftigen sei. Wie dies geschieht, erzählt der in üblicher Weise geschriebene Schlußchor des ersten Teils: Gott habe Erbarmen mit Jonas gehabt und nach seinem opfermutigen Sturz in die Wellen den Zerstörungsbefehl zurückgezogen.

Der ohne Einleitung beginnende zweite Teil des Oratoriums führt an uns den Hof des Königs und der Königin in Ninive, wo soeben

ein Freudenfest veranstaltet wird. Ein ehemaliger Freund des Jonas, der die Gäste mit Gesang unterhält, hat im Verlaufe berichtet, daß dieser vor kurzem wohlbehalten nach Ninive zurückgekehrt sei. Große Bestürzung ringsum. *Ah, che acerbo rimorso il cor mi punge*, ruft das Paar, eingedenk seiner Missetaten, und der Chor ergänzt das im Sinne von: *Se la colpa hà per sostegno, cade a terra* in einem von zwei Chorältesten imitierend durchgeführten Sätzchen. Der Schrecken steigert sich, als Jonas herzutritt und sein Abenteuer mit dem Walfisch erzählt. Auf die entsetzten Chorrufe *che faremo?* antwortet der Gottesmann schlagfertig *pentimento basta!*, worauf der König auch schon die Arie *Il pentirsi è un dolce inganno*, die Königin diese: *Il dolersi è una catena che di Dio le destra lega* anstimmen, d. h. sich als bekehrt bekennnen. Das wirkt auf die Höflingsschar zurück, die in die Soloszenen fünfmal ein flehendes *O numi, pietà!* hineinruft. Und da nun das Bekehrungsgeschäft des Jonas nach den Regeln der jesuitischen Konversionspraxis glücklich beendet ist, König und Königin in einem Duett mit hübscher Melodik: *La mia reggia si veggia in un Chiostro trasformata* sich als echte Christen erweisen, so fühlt sich auch Gott besänftigt und drückt dies in einer Arie besonders aus. Im Schlußchor herrscht eitel Freude über den glücklichen Ausgang des Ganzen.

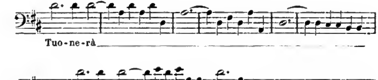
Beide Oratorien sind Prototype für das Oratorio volgare der Zeit im Großen sowohl wie im Kleinen, in der Szenenführung so gut wie in der poetischen Sprache. Ihr musikalischer Wert ist ungefähr der gleiche, mit dem Unterschied, daß bei Ferrari der Schwerpunkt mehr in der scharfen Charakteristik der Personen und Situationen, bei Vitali mehr in der kunstvollen motettischen Chorbehandlung und in den Arien liegt: Ferrari ist der Dramatiker, Vitali der Lyriker. Wo Leidenschaft und Empfindung zu sprechen haben, finden beide Herzenstöne, wo Allegorie und Moralpredigten Musik verlangen, versagen sie beide. Der auf dem Musiker lastende Druck bei Allegorieoratorien macht sich auch in Vitali's erstem Oratorium *L'Ambitione debellata overo la Caduta di Monmuth* (1686) bemerkbar, einem aus nüchternen Dialogen zwischen Fede, Ragione, Ambitione und Tradimento bestehenden Moralstücke, aus dem lediglich der fünfstimmig fugierte Schlußchor und das in echt venetianischem Stile gehaltene da Capo-Liedchen



der Ragione hervorzuheben wäre.
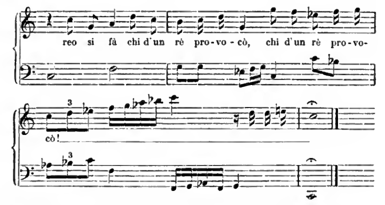
Lange Zeit hat Alessandro Stradella als einziger die modeneser Oratorienschule des 17. Jahrhunderts in den Musikgeschichten

vertreten. Sein *S. Giovanni Battista* ist von den Historikern nie ganz vergessen worden, vielleicht deshalb, weil es dasjenige Werk des seinerzeit hochberühmten Tonsetzers ist, das alle Mittel der damaligen Kunstmusik in geistreicher Weise verwendet, darunter besonders das um 1670 noch neue Prinzip der Concerto-grosso-Besetzung[1]. Nicht nur in der Einleitungssinfonie seines Oratoriums macht Stradella davon Gebrauch, sondern auch bei der Begleitung von Arien mit bedeutsamem Inhalt, so in der Beschwörung der *sorde dire* durch Herodias am Anfang, dann in der mächtigen Donnerarie des Herodes:
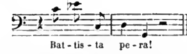


in der Töne angeschlagen werden, die erst bei Händel wieder auftauchen. In anderen Fällen begleitet ein dreistimmiges Conzertino oder das Cembalo mit Lautenverstärkung. Chöre erscheinen nur vorübergehend; sie fehlen an den beiden Schlußteilen, die in Duette auslaufen, was von Spagna für eine ganze Anzahl von Oratorien als Charakteristikum angegeben wird. Unter diesen Duetten hat das zwischen Baß und Tenor mit dem Text »Nel seren de' miei contenti« seit Padre Martini's maßgebendem Urteil klassischen Wert; für seine zweite Hälfte »Sdegno amor pietate ed ira« mit den elegischen Vorhalten auf »s' aggira« wird sich so bald kein Seitenstück finden lassen[2]. Der Hauptwert des Stradella'schen *S. Giov. Battista* besteht aber doch in der plastischen Zeichnung der Charaktere des Herodes und seiner Tochter; für sie hat er die besten, feurigsten Melodien erfunden, läßt er alle Mittel der musikdramatischen Charakteristik spielen. Spannend ist namentlich die Szene, wo Salome halb schmeichelnd, halb aufstachelnd den Vater um das Haupt des Täufers bittet und auf dessen Zögern hin ihm die Worte entgegensingt, nein, entgegenschreit:

[1] S. dazu des Verfassers »Geschichte des Instrumentalkonzerts« (1905), S. 41.
[2] Abgedruckt bei Burney, Hist. of Music IV, S. 118.



Das kurze, der Schärfe einer mimischen Handbewegung gleichkommende Motiv:
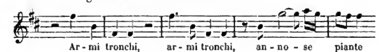


ist die einzige Antwort des bis aufs äußerste gereizten Königs.

Die übrigen fünf Oratorien Stradella's haben nicht dasselbe starke Pathos wie dieses, doch zeigen auch sie den großen Musiker, den leidenschaftlichen Italiener. In *Ester, liberatrice del popolo ebreo* steht die Titelheldin in der gefährlichen Umgebung von drei Männern (Mardocheo, Amano, Assuero) und hat als Beistand nur die Speranza celeste bei sich, die ihr bei den sehr weltlich gefärbten Nachstellungen jener guten Mut zuspricht. Ein vierstimmiger Chor *Cada, pera, mora l'empio* schließt und läßt schon daran das Ganze als eine Tyrannengeschichte erkennen. — Die *Susanna*, nach der Partitur 1681 in Modena aufgeführt, ist eins der schlüpfrigsten Stücke der ganzen Literatur, frivol bis zum Schlusse. Selbst burlesker Opernkomik ist Raum gegönnt in dem Duett der beiden Richter:
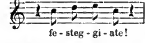
Chi Dama non ama, Villano si fà; Chi vede ne cede, Macigno sarà	Chi resiste ad amor Senso non hà, Nò, nò, senso non hà.

Der erste spricht die verfängliche Moral aus: »Gran bene e gran bellezza giustifica il desio di possedere«; Susanna singt die *acque innocenti* an und meint, daß auch Rosen und Lilien (!) Dornen hätten. Der musikalische Stil ist hier überall freier und beweg-

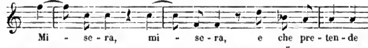
licher als in *Ester*, und mit dramatischer Schlagkraft sind die Anklagen der beiden Alten und ihre Wirkung auf den Gerichtshof gezeichnet. Der Testo nimmt intermittierend am Ganzen teil, Daniel löst endlich den Knoten in umfänglichen Arien. Angesichts dieses Stückes muß man sich fragen, ob die Dichtung mit der sinnberückenden Musik Stradella's ihren Zweck als geistliche Panazee gegen Weltlust und Unkeuschheit wirklich erfüllt hat. — In der *Sa. Pelagia* überraschen einzelne Geniezüge, wie die groß und breit hingestellte Arie der Eudosia:



eine Arie des Nono mit lebhaft figurierender (ausgeschriebener) Cembalobegleitung, und gegen den Schluß hin einige nach Art des Bach'schen »Barrabam!« in die Solopartie hineingedonnerten Chorrufe:



Unerschöpfliche Phantasie und Kunst im Ensemblesatze verrät ferner der *S. Grysostomo*, während die *Sa. Edita vergine e monacha regina d'Inghilterra* besonders reich ist an ausdrucksvollen Rezitativen und Duetten. In Stellen wie dieser:



erkennen wir die leuchtenden Vorbilder Händel's. Über allem liegt ein gewisser romantischer Zauber, ein überquellender Reichtum an musikalischen Vorstellungen, und man wird Stradella vielleicht erst dann völlig würdigen können, wenn neben einzelnem aus seinen Opern und Instrumentalwerken auch das Beste aus seinen Oratorien einmal übersichtlich zur Prüfung vorlegt sein wird.

Einzelne Partien aus Stradella's Oratorien entfernen sich offensichtlich vom Stile der Venetianer und deuten auf Rom, wo Stradella sich vorübergehend aufhielt[1]. Verwandtschaft mit römischer Musik zeigt auch Giulio d'Alessandri's 1689 in Modena aufgeführte *La Bersabea*. Sie gleicht der von H. Kretzschmar[2] er-

[1] Insbesondere weist die häufige Benutzung des Concerto grosso (u. a. auch in der »*Susanna*«) auf römischen Einfluß; s. dazu meine Geschichte des Instrumentalkonzerts (1905).

[2] Führer II, 2, S. 17.

wähnten *Sa. Francesca* desselben Komponisten insofern, als der Text ebenfalls eine spannende Liebesgeschichte gibt. Hier wird über Krieg und Sieg, Sterndeuterei und Frauenehre, über Keuschheit und Ruhmsucht abwechselnd in Rezitativen und Arien diskutiert und der weltliche Opernstil von dem Mailänder Kanonikus so offen nachgebildet, daß man kein Oratorium sondern ein Bühnenstück vor sich zu haben glaubt. Alessandri's Stil ist weder groß noch originell, bezeugt aber Gewandtheit in der Wahl der Ausdrucksmittel. Die Arienmelodik ist durchschnittlich über einen Leisten geschlagen, und da weder Chöre noch ausgeführte Instrumentalstücke vorhanden sind, so wirkt das Ganze mit seiner weichlichen Färbung unerquicklich. Ein Lichtblick ist der erschütternde Ausbruch *O mestissime pupille* der Bersabea, als sie den Tod ihres Gemahls Uria erfährt[1]. Als Kuriosum verdient erwähnt zu werden, daß sich am Anfang des zweiten Teiles Uria und der Testo zu einem Duett vereinigen. — Denselben Bersabea-Text hat auch der Bolognese Vincenzo Orlandi in Musik gesetzt[2], nicht besser und nicht schlechter als Alessandri. Die Worte *O mestissime pupille* usw. verarbeitet Orlandi zu einer eindruckslosen Arie, dagegen ragt ein kleiner Kriegschor mit Instrumenten als nicht unbedeutend hervor.
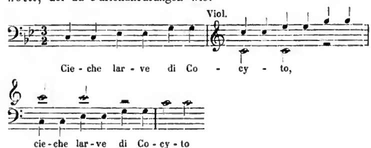
Das beliebte Thema der auf die Probe gestellten, geretteten Keuschheit führen noch zahlreiche andere Oratorien aus. Dazu gehören Giov. Marco Martini's *La vergine trionfante nelle purissime nozze di Maria* (1689) mit guten Chören, Carlo Ambrogio Lonati's tüchtige, wenn auch nicht hervorragende Arbeit *L'innocenza di Davide* (1686), in der der Testo unermüdlich tätig ist und die Handlung in lauter kleine Teile zerschneidet; ferner Flavio Lanciani's im venetianischen Durchschnittsstile gehaltene *Sa. Dimna, figlia del Rè d'Irlandia* (1687). Carlo Pallavicini, einer der begabtesten Opernkomponisten aus der Zeit des Übergangs zur Herrschaft der neapolitanischen Schule, gibt im *Trionfo della castità* (1688), deren Mittelpunkt die keusche Genoveva bildet, wenig Bedeutendes. Chöre fehlen. Die knappen, oft auf einem Basso ostinato aufgebauten Singsang-Arien im $^3/_2$-Takt stehen zu dem vom Dichter breit und sorgfältig disponierten Texte selten in richtigem Verhältnis. Die Violinbehandlung ist ungeschickt und trägt nirgends zur Würze des Gesanges bei, wogegen fröhliches

---

[1] Die kurze Szene ist im Anhang mitgeteilt.

[2] Partitur in der Kgl. Bibl. Dresden. — Auch Pistocchi schrieb eine Musik dazu (u. a. in Florenz 1712 aufgeführt).

Trompetengeschmetter beim Wiederfinden der Ehegatten dem matten Schlusse einigermaßen aufhilft. Hier zeigt sich's, daß die verhältnismäßig beschränkten Ausdrucksmittel der Venetianer um 1690 nicht mehr ausreichten, um einem im großen Stile entworfenen Stoffe in allem zu genügen. Wenn irgendwo, so hat man in diesem Oratorium Pallavicini's das Gefühl, als ob die Musik weit hinter der Dichtung zurückbleibe, als ob der venetianische Stil erschöpft sei und auf einen neuen, moderneren hindränge mit größeren Formen und stärkeren musikalischen Reizmitteln. So aufgefaßt deutet Pallavacini's Oratorium indirekt auf den Übergang zur neapolitanischen Oper. Es steht auf der Schwelle beider Stilrichtungen und begegnet sich darin mit Domenico Freschi's *Miracolo del Mago* (1680), einer Spuk- und Zaubergeschichte, aus der der heilige Antonius heraushilft. Hinter der Mystik der Dichtung wollte der Komponist nicht zurückbleiben und setzt gleich an den Anfang eine *Sinfonia terribile*, in der ein Concertino von zwei Cornetts und Fagott gegen ein sechsstimmiges Concerto grosso von Streichern steht, Forte und Piano, Düsterkeit und Wildheit abwechseln. Die Hauptperson, ein Magier, der in schauerlichem Gesange die *Larve horribili, fantasmi pallidi, sordidi furie del fosco rè* beschwört, wird ebenfalls mit einem Adagio terribile als Ritornell eingeführt. Vielleicht spielten hier Anregungen von der französischen Oper mit hinein, die ja in Spuk- und Geisterszenen eins ihrer kräftigsten Anziehungsmittel besaß. Ähnlich verhält es sich mit der *Maddalena pentita* (1685) des Modeneser Kapellmeisters Antonio Giannotti, der zu Furienanrufungen wie:



eine Musik macht, die wie ein Plagiat aus einer Cavalli'schen Oper anmutet [1]. Chöre sind hier ebensowenig vorhanden wie in Gian-

[1] Vgl. die von H. Kretzschmar, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft VIII, S. 51 und von Gevaert, Les Gloires de l'Italie mitgeteilten Schattenanrufungen aus Cavalli's *Giasone* und *Doriclea*.

notti's *Constituto di Christo* (1689), in dem Christus und der Pontifex sich wutentbrannt in ein Streitduett verstricken, dessen Refrain die bekannten Worte *Pera, mora!* bilden. Bedeutender ist desselben Komponisten *L'huomo in bivio* (1687), das in der wuchtigen Schilderung von Engel- und Dämonengestalten (Sfere, Vitii, Inferno) wiederum nach Frankreich deutet. An Gluck gemahnt der starr auf B beharrende, zweimal mit *l'inferno* antwortende Höllenchor im zweiten Teile, währenddessen der Demonio lustig wie ein Kriegsheld die Genossen mit *A guerra, a battaglia* zum Kampfe gegen die Lichtgeister anstachelt, nachdem er schon vorher seiner heidnischen Gesinnung durch Anrufung des Baccbus und der Venus Ausdruck gegeben. Am Schlusse entrollt sich in Gestalt des Streites, den Angelo und Demonio um die Reuetränen des Sünders führen, ein Bild von scharf jesuitischem Zuschnitt.

Die Sucht nach überraschenden, unvermittelten Gegensätzen beherrscht in ähnlicher Weise Giov. Paolo Colonna's *Mosè legato di Dio, liberator del popolo ebreo* (1686), namentlich dort, wo Pharao in einer »Aria allegra« (»Ho spirito che basta — à debellar la sorte — ho in petto un' alma vasta — da non temer la morte«) Gott lästert, darauf augenblicklich vom Schicksal ereilt und zu einer Bußarie an die *stelle ingrate* und *ingiusti dei* gezwungen wird. Daß aber Colonna als Senior der bologneser Kirchenmusikschule ein ernster Komponist war, dafür spricht die Sorgfalt in der Instrumentenbehandlung und die Wahl der Themen. Das Adagio der Einleitungssinfonie zum zweiten Teil ist auf das weiche Motiv:



gebaut, das man recht wohl auf den an seiner Aufgabe verzweifelnden Moses beziehen könnte, wenn dieser nicht gleich darauf seinen Zorn auf michelangeleske Weise in einer »Arie fiera« ausließe. Bezeichnend für die Stoffbehandlung ist, daß die Schilderung der ägyptischen Plagen, die hier am Platze gewesen wäre, vermieden wird: der Italiener zog ihr die Charakterschilderung vor.

Von dem bei weitem einflußreichsten unter den Oratorienkomponisten Modenas nach Stradella, Giov. Maria Bononcini[1], lie-

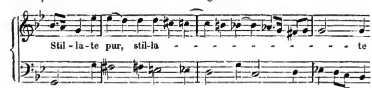
[1] Eitner's bibliographische Notizen im Quellenlexikon beruhen auf Verwechselung der drei Bononcini, Vater und Söhne.

gen drei Oratorien vor: *Davidde* (1687), *Il Giosue* (1688) und *La Maddalena a piedi di Christo.* Sein Ruhm auf diesem Gebiete ging von *Giosue* aus, der Franz II. gewidmet ist und auf dem Titel den Hinweis trägt, der Verfasser sei Schüler Colonna's. Bononcini macht seinem Lehrer alle Ehre; er durchbricht als einer der ersten die strenge venetianische Manier, indem er die Formen erweitert und von der jungen konzertierenden Instrumentalmusik eigenartigen Gebrauch macht. Als Bononcini den *Josua* schrieb, war er noch Kapellmeister an S. Giovanni in monte in Bologna, und da die bologneser Schule seit dem Auftreten Giuseppe Torelli's (1685) das Zentrum des Konzertstils geworden war, mag er von dorther die Anregung empfangen haben, Violine, Gambe und Violoncell in Sinfonien und Ritornellen mit längeren Soli zu bedenken. Schon dieser Versuch machte eine gewisse Dehnung der Formen notwendig. Aber auch in der Melodik scheint er neue Wege gesucht zu haben. Zwar trifft man hier und da noch auf die typischen Arien kleineren Formats mit kurz angebundener Thematik, häufiger aber drängen sich Themen größeren Umfangs, melodische Bögen von weiterer Spannung hervor, die dementsprechend auch Gefäß für subjektivere Empfindungen sind. Die schönste Arie in diesem Fortschrittsstile ist Josua's Auftrittsarie *Sommo Dio* mit Streichquartettbegleitung, deren wunderbare Ruhe sich wie Balsam in die Herzen der Hörer ergießt[1]. Der konzentrierte Ausdruck dieses Stückes kündigt eine neue Zeit an: die Zeit Händel's und der großen Neapolitaner. Bononcini geht an einzelnen Stellen dem Ausdruck der Affekte viel tiefer auf den Grund als seine Vorgänger, versteht z. B. durch eigenartige Verwendung des Chroma Schmerzempfindungen sehr fein auszudrücken; so gleich in der Einleitung, wo Führungen, wie: [Notenbeispiel] als neu und abweichend von älteren Parallelen auffallen. Die großen, kühnen Intervallschritte Bononcini's, für die die vielen rauschenden Kriegsarien des *Giosue* Beispiele bieten, seine entschlossen auftretenden Instrumentaleinleitungen und das starke subjektive Fühlen, das er der Dichtung entgegenbringt, stempeln ihn neben Stradella zu einem der wichtigsten Vordermänner Händel's im Oratorium. Händel war drei Jahre alt, als der *Giosue* zur Aufführung kam, aber schon hatte Bononcini eine Arie geschrieben, die dem jüngeren Meister vielleicht Anregung für eins seiner größten Chorbilder gegeben hat: für den *Envy*-Chor im Saul. Wie Händel die Größe des Neides,

[1] Im Anhang mitgeteilt.

so schildert Bononcini im Rahmen einer Arie die Größe des Frevels in Babel durch wuchtige, isolierte Oktavenschritte, wozu in beiden Fällen der Baß eine ergänzende und entscheidende Rolle spielt. Das in * * gesetzte Stück der Arie[1] kehrt später in einer Arie der Regina d'Hebron als Erinnerungsmotiv wieder. War Stradella in der Wiedergabe erregter, feuriger Szenen unübertroffen, so sprach Bononcini weiche und erhabene Seelenstimmungen aufs glücklichste aus: in Händel ging schließlich die Begabung beider zu gleichen Teilen auf.

Bononcini war als Komponist von der Instrumentalmusik hergekommen. Dasselbe war bei Giov. Battista Bassani der Fall. Seine beiden Oratorien *Il trionfo della divina misericordia* (1683)[2] und *Giona* (1689) haben mit denen Bononcini's die Vorliebe für Instrumentalwirkungen gemein. Außer den beiden, dem Muster der französischen Ouverture nachgebildeten Einleitungssinfonien enthält der *Trionfo* eine kleine Sinfonia, die die Stimmung der getrösteten Anima ausdrückt, der *Giona* eine Meeressinfonie. Daneben erscheint in beiden Werken zur Begleitung der Arien häufig eine Solovioline. In den Arien selbst herrscht noch venetianische Kleinarbeit, und mit melodischen Führungen wie:



bekennt sich Bassani zum Gefolge der Cavalli und Cesti, deren flüssige, bewegliche Ausdrucksweise bei ihm mehr ins Pathetische gezogen erscheint. Hervorragend gestaltet Bassani seine Chöre, die er nicht einfach homophon, wie die meisten seiner Kollegen, sondern kunstvoll imitierend setzt und sie mitunter zu größeren motettischen Stücken auswachsen läßt. So die Chöre der Marinari in *Giona*, der Anime im *Trionfo*. Aus ihnen spricht ein vornehmer, dem Höchsten zustrebender Künstler, ein echt kirchlicher Geist, derselbe, der auch Bassani's Instrumentalkompositionen auszeichnet und im Oratorium dieser Zeit so selten zu finden ist. Schön gedacht ist auch die Stelle im Anfangschor des *Trionfo*, wo das

[1] Im Anhang mitgeteilt.

[2] Die modeneser Partitur trägt den Titel *La tromba della divina misericordia*, was offenbar ein Lesefehler ist. Den richtigen Titel gibt Ricci, I teatri di Bologna (Aufführungen des Jahres 1683).

lastende Motiv: Mor-ta - li pie-tà später, als die Stimmung freier geworden, einen Ton höher und in lebhafterem Rhythmus mit:

tra giu - bi - li e can - ti

beantwortet wird. Auch Bassani's drittes Oratorium *La morte delusa* ist von diesem edlen kirchlichen Geist erfüllt und hat seine Höhepunkte in fünfstimmigen Chören[1]. Bemerkenswert sind alle drei durch die Teilnahme des Testo am Ariengesang, was namentlich im *Trionfo,* einem reinen Allegoriestücke, auffällt und auf die immer größer werdenden Konzessionen an die Sänger weist. Denn auch der Vertreter der Testopartie, durchschnittlich ein Tenor, wollte jetzt nicht mehr nur im Rezitativ, sondern auch in Arien glänzen. Wo, wie im letzten Falle, der Testo im Grunde gar nichts zu berichten, keinen Schauplatz anzudeuten, keine Handlungen zu verknüpfen hat, half sich der Dichter mit allgemeinen Betrachtungen, ähnlich etwa wie sie die »gläubige Seele« oder die »Tochter Zion« in den protestantischen Passionsoratorien anstellt; der Testo wandelt also seine Rolle aus der eines Berichterstatters in die einer teils an der Handlung wirklich teilnehmenden, teils sie mit ethischen und moralischen Kommentaren begleitenden Person um. Er wächst — anders ausgedrückt — in die Rolle des Chorführers im Sinne der griechischen Tragödie hinein, und in dieser Gestalt hat er sich bis in das Oratorium der neuesten Zeit hinein erhalten. Was der Testo bei Bassani noch in Arien ausführt, das ist bei Händel einem Chore übergeben: Chorsätze wie »Envy, envy« aus *Saul,* »O, calumny« aus *Joseph* oder der Eifersuchtschor aus *Herakles* werden nicht von einer realen, an der Handlung beteiligten Menge gesungen, sondern von einem ideal gedachten Chor, der über der Handlung steht. Bei der Besprechung der Händel'schen Oratorien

[1] In der von Fr. Chrysander der Hamburger Stadtbibliothek hinterlassenen Sammlung von Oratorientexten des 17. und 18. Jahrhunderts findet sich ein viertes »Oratorium« Bassani's: *Il conte di Bacherille. Oratorio posto in Musica dal Sigr Gio. Batt. Bassani. Recitato in Pistoja l'anno 1696.* Es besteht aus drei Teilen und hat als Inhalt eine Bekehrungsgeschichte, scheint aber bühnenmäßig vorgestellt worden zu sein, so daß wir in ihm einen Ausläufer der alten Rappresentazioni sacre erblicken können. Die Musik ist in Gestalt von Chören, Balletten (z. B. der Türken, der Hirten) und eingeschobenen Sinfonien beteiligt, ob auch in Sologesängen, läßt sich nicht entscheiden.

wird über diese Anlehnung an die Tragödie der Alten noch weiteres zu sagen sein; hier bei Bassani finden sich die ersten Spuren davon.

Ein fleißiger Oratorienkomponist war der römische Organist und Klavierspieler Bernardo Pasquini. Seinen fünf Oratorien *Sa. Agnese* (1677)[1], einer platten Liebesgeschichte zwischen der Titelheldin und dem Römer Flavius, *S. Alessio* (1687), *Mosè* (1687), *Il Martirio dei SS. Vito, Modesto e Crescenzia* (1687) und dem Sepolcro *La sete di Christo* (1689) merkt man in dem Reichtum vollstimmiger Instrumentalsätze und größerer Ensembles die römische Abkunft an. Im *S. Alessio* folgt Pasquini unmittelbar Stradella's Pfaden, wenn er bei der Ankunft des Heiligen im Vaterhause eine Hochzeitssinfonie für Doppelorchester im Sinne des Concerto grosso spielen läßt. Am wenigsten glücklich sind die Arien geraten. Sie kommen nur selten über die musikalische Durchschnittssprache der Zeit hinaus. Der Gipfel höchster Kunst des Ausdrucks ist dagegen in der Schlußarie der Maria »Piangi, piangi Maria« in *La sete di Christo* erreicht.
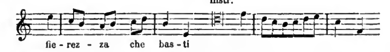
Über andere Vertreter der oberitalienischen Oratorienkomposition können wir schneller hinweggehen. Vincenzo de Grandis ist Schöpfer von drei Oratorien: *La Caduta d'Abramo*, *Il nascimento di Mosè* (1682) und *Il matrimonio di Mosè* (1684), die, in der Hauptsache venetianisch gehalten, ebenso merkliche französische Einflüsse verraten wie Giov. Batt. Gigli's *Sa. Caterina* und *Sa. Genofefa Palatina*. Niccolo Maria Ferri schreibt eine mit konzertierendem Beiwerk reich ausgestattete *Vergine annonciata* (1689), Franc. Passerini, der erst in Bologna, später in Florenz angestellt war, einen *Dio placato* (1687), der sich durch Aufgebot von Doppelchören auszeichnet und sowohl in Florenz wie in Wien zur Aufführung kam. Ant. Maria Pacchioni's *Porpore trionfali del S. Martire Ignatio* (1678) und *La gran Matilda* (1682) sind Zeugnisse eines bescheidenen Talents, ebenso Franc. Garbi's *Davidde penitente* (1689), Giov. Lor. Lulier's *Sa. Maddalena de' Pazzi* und Simone Martelli's *Sisara*. Pier Simone Agostini's Doppeloratorium *Primo e secondo miracolo di S. Antonio* (1687) hat in der Schilderung von Geisterszenen seine besten Partien, während Pietro degli Antoni in *L'Innocenza* (1686) sich namentlich in den Arien als Musiker mit vornehmer Diktion bewährt.

Der Höhepunkt der im Vorstehenden skizzierten Blüte des Oratorio volgare in Bologna und Modena fällt in die achtziger Jahre
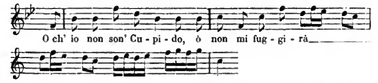
---

[1] Eine Partitur auch in der Wiener Hofbibliothek. Zum Wiener Hofe stand Pasquini in freundschaftlichen Beziehungen.

des 17. Jahrhunderts. Darüber hinaus läßt sie sich verfolgen an der Hand von Arbeiten, die gleich denen des älteren Bononcini auf der Schwelle der venetianischen und neapolitanischen Stilrichtung stehen. Die äußeren Kennzeichen dieser Übergangszeit wurden schon oben angedeutet: Erweiterung der Formen, insbesondere der Strophenarie zur da Capo-Arie, und Ausbeutung der konzertierenden Instrumentalmusik zur Illustration von Situationen und Seelenzuständen. Von den Meistern, die noch in den älteren Anschauungen wurzeln, in ihren späteren, nach 1690 entstandenen Werken aber entweder in einzelnen Teilen oder völlig den neueren zuneigen, mögen genannt sein: Clemente Monari, Fr. Ant. Pistocchi, Giacomo Perti, Dom. Gabrielli, Carlo Pollaroli, Giov. Maria Casini, Pirro Albergati, Pietro Torri, die beiden Gasparini (Francesco und Michelangelo) und Alessandro Scarlatti, der Führer der neuen Richtung. In Monari's Oratorium *Il fasto depresso nell' umiltà esaltata* (1692) stehen neben Arien größeren Stils noch kleine venetianische Lieder, Arietten mit scherzhaftem Einschlag, wie das Lied der Alfreda:



Dagegen enthält Dom. Gabrielli's fünf Jahre jüngerer *S. Sigismondo* (1687) schon Koloraturarien in da Capo-Form, d. h. mit thematisch abweichendem Mittelteile und vollständiger Wiederholung des Anfangs. Die Strophenarie ist ganz verschwunden. Von konzertierenden Instrumenten wird so häufig Gebrauch gemacht, daß kaum zwei Arien zu nennen wären, in denen sie nicht dominierend hervorträten. Meist wechseln Violine, Tiorba und Violone ab im Vortrage reizvoll figurierter Ritornelle, mitunter vereinigen sie sich (z. B. bei der Arie *Aure voi de' mei sospiri*) zu köstlichen wohllautenden Begleitungen. Die beliebten venetianischen Schaukelrhythmen verwendet Gabrielli schon nicht mehr, an ihre Stelle sind Themen von individuellerer Gliederung getreten, an denen weniger Tiefe der Empfindung als prägnante Formulierung des Hauptaffekts zu rühmen ist. Daß diese Eigenschaften des Werkes schon damals, im Sinne der Zeit gesprochen, als fortschrittlich empfunden wurden, beweist der Umstand, daß es noch 12 Jahre später (1699) lebensfähig war und in Wien zur Aufführung kam. — Fr. Antonio Pistocchi, dem die neue Schule in der Methodik des Kunstgesanges viel verdankte, segelt in den

Arien seines *S. Adriano* (1692) ebenfalls schon zum großen Teil im neuen Fahrwasser. Das Gleiche gilt von den Gesangsstücken seines Oratoriums *Maria vergine adorata* (1698), wahrscheinlich für Wien geschrieben[1]. Carlo Pollaroli vernachlässigt in *La Rosinda* (1685 in Wien) das Rezitativ in unverantwortlicher Weise, reiht eine virtuose Arie an die andere und läßt entweder Violine, Trompete oder ein Concerto grosso an der Begleitung teilnehmen. Auch längere Koloraturen sind nicht selten. Inhaltlich prägt das Werk eine jener sonderbaren Zwitterbildungen von Oper und Oratorium aus, denen wir von jetzt an immer häufiger begegnen. Drei reale Personen: Eremita, Rosinda, Erbanio, stehen gegen vier Allegorien: Amore, Vanità, Disperazione, Penitenza. Disperazione und Penitenza führen klägliche Statistenrollen, während der Testo (Baß) nur da zu sein scheint, um dem Ganzen äußerlich etwas Oratorienhaftes zu verleihen. Das war sehr nötig, denn da Musiker und Dichter sich bis ins letzte Viertel des Stückes in Schilderungen verlockender Liebeszenen verlieren und Arien von so weltlicher Faktur schreiben wie diese des »Amor«:



so konnte das Ganze leicht für eine Opera huffa gehalten werden. — Edler im Stile ist Casini's *Tobia* (1695 in Florenz)[2] mit reicher Instrumentation und Torri's *La vanità del mondo*[3], eine schöne, reife Arbeit, in der der venetianische Stil noch einmal phantasievoll von einem Jüngeren gehandhabt wird. Pirro Albergati's *Il Convito di Baldassaro* (1691)[4] ragt durch Aufbietung großer instrumentaler Mittel (z. B. in der Einleitungssinfonie und in der Auftrittsarie des Daniel) hervor und interessiert durch die spannende Schilderung des Erscheinens und Erklärens der feurigen Schrift. — Giacomo Perti, der von 1661 bis 1756 lebte und in Bologna als Kapellmeister tätig war, folgte aufs genaueste der während seiner langen Lebenszeit sich vollziehenden Stilwandlung, wie sich aus den zahlreichen für S. Petronio in Bologna geschrie-

[1] Wangemann, Geschichte des Oratoriums, druckt S. 92 nach Burney (Hist. IV, 114) eine Arie daraus ab. Andere Oratorien Pistocchi's (*La Fuga di Sa. Teresa*, 1705; *Il. Sacrifizio di Gefte* 1720; *Davide* 1721 usw.) führt Busi in seiner Martinibiographie, 1891, S. 178 f. an.

[2] Stadtbibliothek Hamburg. [3] Bibliothek München. [4] Hofbibliothek Wien.

benen Oratorien nachweisen läßt[1]. Seine *Sa. Serafia* (1679) trägt noch völlig venetianisches Gewand und enthält Trompetenarien in der Art Cavalli's und Legrenzi's. In die undatierten Oratorien *Sara* und *S. Giuseppe* und in die *Passione* vom Jahre 1694 spielen französische Einflüsse mit hinein, daneben Einwirkungen von Seite der bologneser Instrumentalvirtuosen Torelli und Laurenti, die gerade am Werke waren, das junge Violinkonzert aus der Taufe zu heben[2]. Endlich enthalten die Oratorien *S. Petronio*, *Il figlio prodigo* und die *Passione* von 1721 die Stilelemente der neuen Schule: Arien mit da Capo, dreisätzige Einleitungssinfonien nach Scarlatti's Vorbild[3] und ausgearbeitete, vollstimmige Begleitungen, bei denen als Soloinstrument sogar die bei den Italienern vorher gemiedene Oboe auftritt. Indessen weiß Perti nicht überall mit den neuen Mitteln zugleich auch neuen Geist in die Formen einziehen zu lassen, die Tonsprache zeigt selten stärkere individuelle Färbung. Am besten gelingen ihm Arien, in denen die Violine die Singstimme mit zartem, melodiösem Figurenwerk umspielt. Einmal (in *S. Petronio*) tritt sogar das Cembalo als konzertierendes Begleitinstrument zum Gesang. — Von Perti's Freund und Kollegen Giov. Ant. Riccieri, von dem Busi[4] mehrere Oratorien aus dem Jahre 1713 und folgenden anführt, scheinen Partituren nicht erhalten zu sein. Giac. Cesare Predieri dagegen, Kapellmeister in Bologna und Mitglied der Accademia filarmonica, ist durch das Oratorium *Il trionfo della croce* bekannt[5], das die Auffindung des Kreuzes durch die heilige Helena schildert. Es mag bald nach 1700 entstanden sein, denn wenn auch die Melodik der Arien bisweilen schon neapolitanischen Duktus trägt, so weist doch die Art der formalen Gliederung, das häufige Auftreten konzertierender Trompeten und Violinen, die Wahl einer französischen Ouverture als

---

[1] Die Partituren, z. T. Autographe, besitzt das Liceo musicale und das Archiv von S. Petronio in Bologna. Die mit Daten versehenen schließen die Zeit von 1679 bis 1721 ein.

[2] Von Gius. Torelli selbst bewahrt die Wiener Hofbibliothek das Textbuch eines Oratoriums *Adam auss dem Irrdischen Paradiess verstossen* (Wien 1700). Die Partitur scheint verschollen zu sein. S. A. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte, 1901, S. 58, und meine Geschichte des Instrumentalkonzerts 1905, S. 29 Anm. 1, die hiernach zu korrigieren ist. Nach Pasquetti, L'oratorio usw. S. 362, Anm. 5 schrieb Torelli noch ein zweites Oratorium *Sa. Vittoria e S. Odoardo* (s. d.).

[3] In der *Passione* kehrt nach venetianischer Weise das Hauptmotiv der Sinfonia später in einer Arie wieder.

[4] Il padre G. B. Martini, Bologna 1891, S. 38.
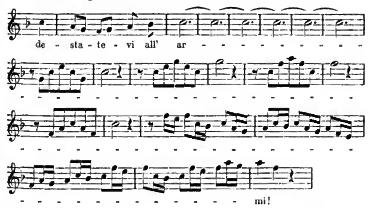
[5] Exempl. in der Kgl. Bibl. Berlin. Andere (12) Oratorien kame Jahren 1694—1719 zur Aufführung.

Einleitung, noch ganz auf den älteren spezifisch bologneser Oratorientypus des Perti und Genossen.

In die Nähe Perti's gehören die beiden Gasparini in Venedig: Michelangelo Gasparini, der das sinnlich Verlockende der Titelheldin in *Sa. Vittoria* bei der Arie »Fior che ride in un bel viso« bezeichnenderweise durch konzertierende Violinen ausdrückt, während sein Namensgenosse Francesco Gasparini in der *Sa. Maria Egittiaca* die schöne Sünderin noch durch das ältere Mittel des leichten, übermütigen Strophenliedchens kennzeichnet:

Bel bion - do mio cri - ne la sfer - za a - mo - ro - sa

Könnte man den Stil dieses Werkes einen überreifen venetianischen nennen, so weist der des Oratoriums *Athalia* Franc. Gasparini's deutlich auf die neapolitanische Richtung, einmal durch den Reichtum an Violinsoli, dann durch virtuose, den Altvenetianern unbekannte Gesangsunarten wie:



Vorboten mancher noch viel schlimmeren Auswüchse in Werken späterer Meister.

Den Stempel eines hervorragenden dramatischen Talents trägt Attilio Ariosti's Oratorium *La Passione*, 1693 in Modena aufgeführt, 1709 in Wien wiederholt. In der Vorrede des Textbuchs heißt es zwar »questo lavore debole primizia del povero suo talento«, die Musik weist aber nirgends auf Anfängerarbeit. Es liegt in ihr etwas von dem Feuer und dem Schwunge Stradella's. Gleich die erste Szene überrascht durch ihre ungewöhnlich freie Anlage: nach sieben Takten feierlich-spannenden Adagios setzt (Presto) eine

erregte kurze Sinfonia ein, die sofort in den »Kreuzige«-Chor der vor dem Richthaus versammelten Menge überleitet. Wütend schreit der Pöbel sein »Togliete, cruciate, correte, svenate, s'afferri, s'atterri« hinaus, unterbrochen von drohend auf und nieder rollenden Passagen des Orchesters. Pilatus erscheint oben und donnert ein »tacete!« hinunter. Die Menge tobt fort. Ein zweites, ein drittes tacete, — erst jetzt Stillschweigen, alles horcht gespannt auf die in bewegtem Rezitativ beginnende Rede des Oberhauptes, das nun den Gefesselten preisgibt. Kaum geendet, erhebt sich das Gebrüll von neuem, stärker aber kürzer — damit schließt diese originelle, in der Geschichte der italienischen Passionskomposition einzig dastehende Szene[1]. Ihre kräftige, aus dem italienischen Volksleben herübergenommene Realistik wird auch im Folgenden beibehalten: Pilatus und Kaiphas gebärden sich in langen, rouladenbehangenen Arien über römische und augusteische Angelegenheiten wie echte Kinder des Südens, während Petrus, Joseph von Arimathia und Johannes mit unziemlichen heidnischen Exklamationen wie »Le tigri barbari, i mostri orribili, le furie d'Erebo« hervortreten, ihre unmittelbare Beteiligung am Passionsdrama aber durch milde lyrische Ergüsse bekennen. Hervorragend durch seine Melodik ist das Duett zwischen Petrus und Johannes:

S. Pietro. So - no in - de - gno dell' au - re che spi - ro

in dem die Gambe, Ariosti's Lieblingsinstrument, in Vor- und Zwischenspielen schöne Soli hat. Auch an anderen Stellen treibt Ariosti's Melodieerfindung köstliche Blüten, treten Züge wirklicher Inspiration hervor. Die Vorliebe für Duette beweist, daß er seine Aufgabe nicht leicht nahm und eine gute Schule absolviert haben muß. Zwei weitere Oratorien (*La profezia d'Eliseo nel' assedio di Samaria* 1705, *Nabucodonosor* 1706) waren für Wien, eins (*La madre dei Maccabei* 1704) für Venedig geschrieben.

Wir sind mit Ariosti und den beiden Gasparini bereits in die Zeit der Herrschaft der Neapolitaner und, anschließend daran, in die Zeit Händel's übergetreten. Bevor wir das italienische Oratorium dieser Periode weiter verfolgen, ist es nötig, noch einen Blick auf die neben Bologna und Modena bestehenden Zentren italienischer Oratorienpflege zu werfen.

[1] Partitur in der Bibl. Est. Modena.

b) Rom. Florenz. Venedig.

Über die Pflege des Oratorio volgare in Rom liefert A. Spagna's Discorso dogmatico die wichtigsten Belege. Er berichtet, daß Rom schon vor dem Jahre 1663 eine so ansehnliche Literatur an Oratorien in italienischer Sprache besaß, und zwar auf biblische Stoffe, daß sich der Dichter, um Wiederholungen zu vermeiden, zum Stoffkreis der Heiligengeschichte wandte. Wir besitzen indes auch von diesen Oratorien leider keine ausreichenden Partiturdokumente. Auch Textbücher sind nur in geringer Zahl erhalten. Hierhin gehören die vier geistlichen Stücke des Ottavio Tronsarelli, die in dessen Gedichten vom Jahre 1632 stehen: *La figlia di Jefte*, *La Contesa delle virtù*, *Faraone sommerso* und *L'essequie di Christo*. Das erste besteht aus einem Zwiegespräch der Tochter Jephta's mit dem Chor ihrer Gespielinnen, das zweite läßt nacheinander Fede, Speranza, Carità auftreten und mit drei *Chori di Virtù* einen Wechselgesang aufführen; im vierten sind Maria, Magdalena, Cleofe, Salome und Angelo in Soli und Ensembles beschäftigt, während im dritten Stücke, das drei Teile hat und anscheinend mit szenischer Ausstattung aufgeführt wurde, die einzelnen Rollen auf Gott, Moses, Engel, Furie, Pharao, Maria verteilt und mit vier Chören (der Engel, Ägypter, Israeliten und Frauen) in Wechselreden verbunden sind. Über die Musik und deren Verfasser fehlen Nachrichten[1]. Ein von Ademollo und Eitner zitiertes Oratorium von Luigi Rossi: *Giuseppe, figlio di Giacobbe*[2] war mir nicht zugänglich. Unbekannt ist ferner der Komponist des Oratoriums *Abele e Caino* vom Padre Cesare Mazzei, das seiner geschickten Szenenführung und Testobehandlung wegen wohl schon in die sechziger Jahre zu setzen ist[3].

Erst A. Spagna als einer der führenden Geister der römischen Oratorienbewegung scheint mit seinen 30 italienischen Libretti den Grundstock für die römische Literatur des Oratorio volgare gezu haben. Aber nur von fünf derselben (1711—1716) steht bis jetzt der Komponist fest: der Römer Antonio Berti[4]. — Eine

[1] Das Textbuch der von einem Prolog eingeleiteten dreiaktigen geistlichen Oper *Il Martirio de' Santi Abundio prete* etc. von Tronsarelli (1641 in Rom aufgeführt mit der Musik Domenico Mazzocchis) wurde von Alaleona gefunden (Studii, S. 183 Anm.).

[2] Ademollo, I primi fasti usw. — Eitner, Quellenlexikon, VIII, S. 324 verzeichnet die Partitur angeblich im Besitze der Bibl. Magliabecchiana in Florenz.

[3] Der Text abgedruckt bei Alaleona, Studii S. 368.

[4] S. Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VIII, S. 44.

zweite größere Sammlung von Texten eigener Erfindung gab Seb. Lazarini aus Orvieto 1678 unter dem Titel *Sacra Melodia d'Oratorii musicali* in Rom heraus[1]. Davon entfallen *S. Filippo Neri* auf Giov. Bicilli als Tonsetzer[2], *S. Luigi IX.* auf Ant. Maria Grazini, *S. Ermengildo, S. Casimiro, S. Atanasio, S. Adriano* auf Franc. Beretta (das letztere mit G. B. Bianchi), *Sant' Eufrasia* auf B. Pasquini, *SS. Alessandro ed Antonia Mart.* auf Gius. Corsi, *S. Giov. Battista* auf Franc. Foggia, *S. Tomaso d'Aquino* auf Nicc. Stamigna, Tonsetzer, die mit Ausnahme der schon oben erwähnten Pasquini und Foggia römische Lokalgrößen geblieben sind. Andere römische Oratoriendichter, die Spagna nennt: Appolonio Nancini, Verfasser der Oper *La Dori* (1663) von Cesti, Lelio Ursini, Niccolo Balducci, Annibale Stelluti, Ottavio Santacroce, dichteten mit Beibehaltung des Testo, während Lorenzo Bernini, Gius. de Totis und Malatesta Strinati die hervorragendsten unter denen waren, die ihn nach dem Vorgange Spagna's fallen ließen.

An Komponisten nennen römische Textbücher bis 1700 noch: Giov. Batt. Bianchini (*Il martirio di S. Eustachio* 1689), Lanciani (*La gioia nel seno d'Abramo* 1689), Bern. Gaffi (*La forza del divino amore* 1691; *L'innocenza gloriosa* 1693), Cennani (*L'innocenza protetta* 1695), Gius. Scalmani (*La martire Susanna* 1699), C. Cesarini, F. Grassi, Gius. Pacieri, Fil. Amadei, Dom. Laurelli, — eine kleine Reihe, von denen der eine und andere schon als Komponist lateinischer Oratorien genannt wurde, die aber wohl kaum die Hälfte der in Rom beschäftigten Arbeitskräfte ausmachten. Nach dem Jahre 1700 wächst dort die Oratorienproduktion bis ins Ungeheuere. Zwölf neue Oratorien im Jahr ist nichts Seltenes. In der Hauptsache sind es lateinische Stücke, weniger italienische, die im einzelnen anzuführen wenig Sinn haben würde, da ihre Musik als verloren gelten darf. An neuen Namen kommen bis 1768 vor: Baiada, Barbieri, Beccadelli, Borri, Pioselli, Giov. Ant. Costa, Bottari, Ciccioni, Colombani, Acciarello, Greg. Cola, Rotondi, Fr. Maggini, Messi, Faccioli, Fei, Romaldi, Brusa, Monza, Griciotto, Costanzi, Chiti, Dom. Sarro, Carpani, Bello, Digne[3],

[1] Exemplar in der Kgl. Bibl. Berlin und in meinem Besitz.

[2] Von Bicilli, Kapellmeister an der Chiesa nuova, besitzt die Wiener Hofbibliothek ein 1670 aufgeführtes Allegorieoratorium *La Vita humana* (mit Testo), eine Arbeit ohne hervorstechende Merkmale, eigentümlich nur dadurch, daß sie von einer Arie des Testo beschlossen wird, »termina senza Choro«.

[3] Nach Piovano's Librettoangaben bei Eitner X, S. 444 ff., Sommervogel a. a. O., Allacci, Drammaturgia.

also ein gewaltiger Stab von Mitarbeitern, unter denen Alessandro Scarlatti als das Haupt hervorragte und der junge Händel mit seiner *Resurrezione* und *Trionfo del Tempo* (beide 1708) auf kurze Zeit als Meteor auftauchte. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein reicht die Pflege des Oratoriums in Rom, und wie noch 1783 in Cramer's Magazin (III, 989) berichtet wird, daß in der Chiesa nuova während der Wintermonate bis Ostern an Sonn- und Festtagen abends zum allgemeinen Entzücken »Dramen« gesungen werden, so auch noch 1824[1].

An dieser Stelle mag noch einer Abart des großen Oratorio volgare gedacht werden, die sich augenscheinlich in Rom großer Gunst erfreute und von Crescimbini[2] ausdrücklich hervorgehoben wird: einsätzige Weihnachtsdialoge. Sie kamen alljährlich am Weihnachtstage im Vatikan unter Beisein des heiligen Kollegiums zur Aufführung und trugen offiziell den Namen *Cantata*, der ihrer Form auch entspricht. Erhaltene Textbücher zeigen, daß meist nur drei Personen beteiligt waren, entweder allegorische Gestalten (z. B. Pace, Umanità, Colpa) oder die beliebten beiden Hirten Fidarte und Linco, die sich mit dem Verkündigungsengel über die Geburt Christi unterhalten. Von der Musik scheint nichts gerettet zu sein. Für die von demselben Crescimbini angemerkte Praxis, solche oratorischen Kantaten auch zu anderen Zeiten des Jahres aufzuführen, z. B. bei den Vätern der Vallicella im Garten von S. Onofrio[3] oder im Palast des Kardinals Spinola, lassen sich Beispiele auch in Bologna aufweisen. Schon Cazzati's oben (S. 52) erwähnte *Diporti spirituali* von 1668 dienten als religiöse Hausmusik. Andere Beispiele sind Giac. Ces. Predieri's *Cantate morali e spirituali*, Bologna 1696, Hippolito Ghezzi's *Oratorii sacri a tre voci*, Bologna 1700 und P. Albergati's *Cantate ed Oratorii spirituali* (ein- bis dreistimmig), Bologna 1714[4], in denen Themen wie Abel, Adam, Sa. Caterina, S. Eustachio nach Kantatenart d. h. in lyrischen, durch Rezitative verbundenen Arien- und Duettbündeln abgehandelt werden. Hier liegen offenbar Ausläufer jener frühen Oratoriendialoge vor, wie wir sie bei Fr. Anerio antrafen, mit der Abweichung, daß statt der Chöre zwei- bis dreistimmige Soloensembles eintreten. Wie weit dieser Zweig der italienischen Oratorienkantate bis ins 18. Jahrhundert hineinreicht, ist z. Z. noch nicht zu übersehen, doch deuten Giuseppe Landi's *Terza* und

---

[1] Caeciali, 1824, S. 180.
[2] Istoria della volgar poesia I, 213; Sammelb. der Int. Mus.-Ges. VIII, S. 69.
[3] S. oben S. 30. [4] Exemplare in der Bibl. des Liceo musicale Bologna.

Quinta parola di G. Christi sulla Croce (ca. 1790)[1] auf ein ziemlich langes Bestehen.

Einen gewaltigen Aufschwung in der Oratorienpflege nahm Florenz unter der Regierung des bigotten Cosimo III. (1670—1723) im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Er ist ebenfalls nur an literarischen Dokumenten nachweisbar, und es berührt beinahe tragisch, auch hier die Kompositionen mit ihrer sicherlich unermeßlichen Fülle von musikalischem Ausdruck und ernster Gedankenarbeit dem beinahe spurlosen Vergessen der Nachwelt anheimgefallen zu sehen. Selbst bei glücklichsten Funden wird es wohl kaum gelingen, mehr als ein Viertel der hier geleisteten Arbeit wieder aufzudecken, was um so bedauerlicher ist, als wir Meistern von Ruf begegnen: Ottavio Pitoni (*S. Ranieri* 1693), Franc. Maria Veracini (*L'Empietà distrutta nella Caduta di Gerico*), Antonio Veracini (*La Caduta de' Filistei* 1698), Aless. Melani, Gius. Aldrovandini, Giov. Batt. Brevi, Gius. Maria Orlandini, A. Fr. Piombi, Lorenzo Conti u. a., von denen auch die bologneser, modeneser und Wiener Handschriftenschätze nichts enthalten.

Einen Überblick über den Strom oratorischen Schaffens, der von 1692 bis 1725 über Florenz hinwegflutete, gewähren die 123 Textbücher aus Chrysander's Besitz in der Hamburger Stadtbibliothek[2]. Davon waren freilich nicht alle Werke für Florenz Originale, sondern hatten ihre Uraufführung anderwärts erlebt. So wird 1693 eine *Decollazione del Battista* aufgeführt, vielleicht mit der Musik Stradella's, mit der der Text übereinstimmt; 1695 erscheint Fr. Passerini's *Abramo sacrificante*, der schon 1685 in Wien, im Jahre 1697 Ferd. Tob. Richter's *S. Ermengildo*, der 1694 ebenda schon zur Aufführung gekommen war; auch Bassani's *Giona* (1689) findet sich 1693 ein. Daneben liefern Scarlatti, Pasquini, Perti (*S. Galgano* 1707), Pistocchi (*David* 1712), Cos. Ristori (*David* 1721), Ant. Giacobbi (*S. Ambrogio* 1697), Lor. Gregori (*Sa. Cecilia* 1702), Agost. Badia (*L'empietà trionfante* 1702) Bonav. Viviani (*Le nozze di Tobia* 1692), Giov. del Violone da Roma (*Il martirio di Sa. Vittoria* 1693) Beiträge, ungeachtet anderer, wenig bekannter oder ungenannter Musiker[3]. Auch an Oratorien-Pasticcios ergötzte man sich. *I trionfi di Giosue* (1703) besteht aus Beiträgen von F. M.

[1] Ebenda. [2] Sign. De II, 28.

[3] Floridio Ubaldi, G. N. R. Redi, Gius. Vignola, M. A. Salviati, Giov. Chinzer, A. Chiocciolo, Gius. Bencini usw. S. auch Eitner, Quellenlexikon, Bd. X, S. 445 ff. (Textbuchnachweise).

Veracini, Bitti, Bononcini, Laurenti, Scarlatti, Albinoni, Perti, Rossi, Lulier, Conti u. a.; *L'Onestà combattuta di Sara* (1708) hat Arien von Bianchelli, Cesarini, Casini, Conti, Zipoli, Gasparini, Caldara, Bitti, Polaroli, Veracini u. a.; zu der 1708 aufgeführten *Sara in Egitto* steuerten nicht weniger als 24 Komponisten die Musik, d. h. die Arien bei, während die Komposition der verbindenden Rezitative wie üblich von einem einzigen Musiker übernommen worden war. So interessant es gewesen sein muß, bei einer einzigen Aufführung auf diese Weise eine Anzahl seiner musikalischen Lieblinge Revue passieren zu lassen, so fest steht, daß dabei selten ein organisches Kunstprodukt zustande kam, sondern nur Flickwerk leichtester Sorte. Die Italiener gebrauchen für diese Art Oratorien den Ausdruck »Oratorio centone« d. h. zusammengestoppeltes, Flick-Oratorium. Zusammengestoppelt war natürlich auch der Text, den die Dichter nachträglich den von anderen Oratorien, Opern oder Kantaten herübergeholten Arien unterlegten. Daß da einfach nach der Schablone gearbeitet wurde, zeigen die ebengenannten Texte.

Veranstalter aller dieser Oratorienaufführungen in Florenz waren städtische Brüderschaften. Voran stehen die Compagnia dell' Archangelo Rafaelle detta la Scala, die Compagnia della Purificazione di M. V. und die des Oratorio di S. Filippo Neri. Der Andrang des Volkes war auch in Florenz außerordentlich stark. Das Jahr 1693 brachte nachweislich zum mindesten 17 Oratorien, und ein Chronist (1700) berichtet, daß Sonn- und Feiertage der Fastenzeit bis Ostern sämtlich mit Oratorienaufführungen besetzt gewesen seien[1]. Als Dichter glänzte Aless. Ginori, als Solist in der ersten Violine Martinello Bitti, über dessen bezauberndes Spiel mehrere Zeugnisse vorliegen[2]. So bildeten also die florentiner Oratorien gewissermaßen eine Fortsetzung der alten einheimischen Rappresentazioni sacre. Ja sogar merkwürdige Anlehnungen an diese erste Liebe der Florentiner kommen vor. Die schon erwähnte Hamburger Textsammlung enthält einzelne »Oratorio« überschriebene Stücke, die in Szenen eingeteilt sind und ausführliche Angaben über die Schauplätze der Handlungen haben, z. B. Ristori's *La fede trionfante* (1709), Lorenzo Conti's *Il ratto di Dina* (1707), *Repudio della regina Vasti* (1707), *Convito di Baldassaro* (1705 und 1708), *L'adorazione della statua d'oro* (1711), *Sisara* (1710),

---

[1] Pasquetti, L'oratorio musicale, S. 381.

[2] Auch als Komponist von *Il martirio di S. Agata* (1696) bekannt (Textbuch in der Bibl. Vitt. Em. Rom).

Gius. Mar. Orlandini's *Gli amori infelici di Ammone* (1711), Carlo Arrigoni's *Il pentimento d'Accabbo* (1722). Die äußere Form ist oratorienmäßig, d. h. zweiteilig, die Zahl der Interlocutori vier bis fünf; ein Testo fehlt. Achtet man auf die Überschriften einzelner Szenen wie »Camera segreta di Baldassaro con letto di riposo, Camera con tavolino da scrivere, Piazza di Gierusalemme, Sala regia, Mura della città assediata dall' esercito di Ciro« usw., so ist man versucht, an wirkliche bühnenmäßige Aufführungen zu denken. Der Schauplatz wechselt innerhalb eines Teils oft vier- bis fünfmal, und die Führung der Handlungen, die Kriegs-, Mord- und Liebesszenen in buntem Wechsel mischen, ist so realistisch, daß sich ausnehmend wirksame Bühnenbilder ergäben. Liegen nun allerdings Beispiele aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor für szenisch dargestellte Oratorien — namentlich Neapel wäre zu nennen —, ist ferner z. B. für das Oratorium *Jefte in Masfa* des Hippolito Barthelemon (1776) eine szenische Aufführung im Teatro di Via del Cocomero auch in Florenz sicher belegt[1], so kommt man nach Prüfung der Texte dennoch zur Ansicht, daß hier eine Übertragung des Oratoriums auf die Bühne, also eine geistliche Oper, noch nicht beabsichtigt war[2], sondern ein Versuch, die Grenzen des Oratoriums derart zu erweitern, daß umfangreiche Handlungen auf größere Szenenreihen verteilt und die Textbücher zur Orientierung der Hörer nun mit entsprechenden Notizen versehen werden. Noch in vielen Händel'schen Oratorientexten finden sich dramaturgische Randbemerkungen, Angaben des Auf- und Abtretens der Personen und Hinweise auf die entsprechenden Schauplätze, ohne daß Nachrichten über bühnenmäßige Darstellung nachweisbar wären. Solche Bemerkungen können geradezu als Ersatz für die abbanden gekommene Testorolle angesehen werden; was einst der Testo durch umständliche Redensarten verbreitete: Wechsel des Schauplatzes, Verwandlung der Szene, Veränderung der Situation, das wird dem Hörer jetzt kurz und bündig durch Textbuchnotizen bekannt gemacht[3].

Leuchtet diese Deutung bei einer Durchsicht der betreffenden Texte unmittelbar ein, so mag doch die Vermutung ausgesprochen werden, daß es sich hier möglicherweise auch um eine Gattung

[1] Textbuch in der Stadtbibliothek Hamburg.

[2] Auch auf den ständigen Ausdruck *da cantarsi nella Compagnia* usw. zum Unterschied von *da rappresentarsi*, den die späteren Bühnenoratorien tragen, mag hingewiesen sein.

[3] Weder Pasquetti noch Alaleona deuten auf diese Tatsachen hin.

handelte, die mit den englischen »Masques« eine gewisse Verwandtschaft hat. Masques waren weltliche, insbesondere mythologische Dramen, die entweder auf der Bühne mit Dekorationen ohne Agieren der Darsteller (ballettartig) oder rein konzertmäßig abgesungen wurden[1]. Bekanntlich führt Händel's erstes Oratorium *Ester* den Nebentitel »a masque«. Es nähert sich in der Tat dem Florentiner Szenenoratorium in einigen Punkten; noch mehr tut das sein *Joseph* und *Belsazar*, so daß man die Annahme nicht gut abweisen kann, Händel habe, als er sich 1707 in Florenz befand, Eindrücke von dieser Literatur mitgenommen und später verwertet[2]. Vielleicht hat er gar das Belsazar-Oratorium des Lorenzo Conti gekannt und sich später des packenden Eindrucks erinnert, den der Italiener bei der Erscheinung der feurigen Schrift mit den Mitteln der Instrumentalmusik hervorrief[3].

Neben Bologna, Modena, Rom und Florenz traten andere Städte Italiens in der Oratorienpflege erheblich zurück. Venedig, das durch seine Oper so groß wurde, fand aus unbestimmbaren Gründen keinen Anschluß an die Oratorienbewegung, obwohl sich schon 1656 dort eine Filiale der Philippiner befand und seit 1661 sogar über eine eigene Kirche, S. Maria della Fava, verfügte. Der einzige Meister Venedigs, der im ablaufenden 17. Jahrhundert als Oratorienkomponist von sich reden machte, Giov. Legrenzi, schrieb vier Oratorien: *Sedecia* (1667), *Sisara* (1677)[4], *Il prezzo del cuore humano* und *La morte del cor penitente*, von denen jedoch nur von den beiden letzten, zwei Sepolcros, der Aufführungsort feststeht: Wien, wo sie nach Legrenzi's Tode in den Jahren 1692 und 1705 erscheinen. Die Verfasserschaft des kaiserl. Hofdichters Nicc. Minato bei *Il prezzo* legt den Gedanken nahe, daß der Meister sie im Auftrage des Wiener Hofes schrieb. Nur von *La morte* ist die Musik erhalten[5]. Auch bei anderen Venetianern wie C. Fr. Pollarolo und Franc. Gasparini scheinen Bestellungen von

[1] Fr. Chrysander, Händel, II, S. 270.

[2] S. dazu unten im Kapitel »Das Oratorium Händel's«.

[3] Das Textbuch schaltet kurz vor dieser Geisterszene folgende Bemerkung ein: »Quest'Aria sarà accompagnata da molti strumenti con suono allegrissimo, e rimarrà sospesa in un subito da un totale silenzio per breve momento; poi seguirà una Sinfonia malinconica. In ultimo comincerà il seguente Recitativo, che sarà accompagnato da qualche strumento in tono basso ed orrido«. — Von ausgiebiger Verwendung der Instrumentalmusik legen auch andere der florentiner Texte Zeugnis ab z. B. der anonyme *Assalon punito* (1708), Conti's *Il ratto di Dina* u. a.

[4] Nach Pasquetti, a. a. O. S. 358.

[5] Hofbibliothek Wien Mscr. Part. 18890.

außen her, nicht Bedürfnisse der Stadt selbst maßgebend gewesen zu sein. Erst mit dem Aufschwung der bekannten Mädchenkonservatorien in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts tritt Venedig in den Ring der oratorienfreundlichen Städte. Antonio Biffi's lateinisches Stück *Manna in deserto* (1723) ist eins der ersten, die nachweislich für Venedig bestimmt sind. Bened. Marcello, Lotti, Hasse, Galuppi u. a. folgen dann.

Nach Ausweis älterer statistischer Angaben und nach Textbüchern[1] fanden im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts noch Oratorienaufführungen statt in Siena, Rimini, Mantua, Ferrara und Faënza; auch Brescia, Jesi, Monselice und Messina sind vertreten, oft mit Werken, die schon anderwärts bekannt waren. Palermo beteiligt sich an der Ausbreitung des lateinischen Oratoriums, während Neapel gleich Venedig erst nach dem Jahre 1700 eine reiche Literatur an Oratorii volgari in seinen Mauern entstehen sieht.

c) Wien. München.

In Wien war die italienische Oper im Jahre 1631 eingezogen. Erst 18 Jahre später, 1649, erscheint dort das erste italienische Oratorium: *Il secondo Abramo disformato nel riformare il primo,* dessen Verfasser unbekannt sind[2]. Es tritt eine Pause bis zum Jahre 1660 ein, in dem Leopold I. sein Oratorium *Il sacrificio d'Abramo* unter Mitwirkung von M. Ant. Cesti als Sänger aufführen ließ. Hiermit beginnt der begabte Kaiser nicht nur die Reihe seiner eigenen acht Oratorien, sondern leitet gleichzeitig die regelmäßige Oratorienpflege in Wien überhaupt ein. Von nun an gibt es bis kurz vor die Mitte des 18. Jahrhunderts selten ein Jahr, aus dem nicht wenigstens über die Aufführung von drei neuen Oratorien zu berichten wäre. Die meisten Partituren sind erhalten und gestatten einen trefflichen Einblick in das Wesen der Wiener Oratorienproduktion.

In Wien nahm das Oratorium insofern eine andere Stellung ein als in Italien, als es hier keine öffentliche, der großen Menge des Volkes

[1] Eine große Zahl derselben werden in der Bibl. Vittorio Emanuele in Rom aufbewahrt. Vollständig aufgeführt sind sie von Franc. Piovano im X. Band von Eitners Quellenlexikon Seite 444 ff. Auch Allacci, Drammaturgia, macht Angaben. S. auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901, S. 50 ff.

[2] Zum Folgenden vgl. A. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte (Die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien), Wien 1901; ferner die nach Köchels Fux-Biographie gegebene Statistik bei O. Wangemann, Gesch. des Oratoriums S. 235 ff.

freistehende Veranstaltung war, sondern ein Stück Hofkunst, eine Veranstaltung für die Hofkreise, für den Kaiser, die Kaiserin und den Adel. Aufführungsorte sind daher nicht Kirchen und Bethäuser schlechthin, sondern die kaiserlichen Familienkapellen[1]. Als Aufführungszeiten kommen nur die Fasten in Betracht, hauptsächlich die Feiertage der Charwoche, in denen das Oratorium die Oper zu ersetzen hatte; und zwar schließt es sich hier einer Feier an, die im kirchlichen Leben Wiens stärker hervortritt als in Italien: der Feier des »santo sepolcro«.

In katholischen Ländern bestand nämlich seit alter Zeit die Sitte, in der Charwoche das Grab Christi (*il santo sepolcro*) dekorativ aufzubauen und angesichts dessen musikalische Aufführungen zu veranstalten. Über die szenischen Passionsdarstellungen des Mittelalters hinweg reichen diese Sepolcrofeiern bis zu den Marienklagen des 5. Jahrhunderts hinauf, bilden also einen der ältesten zeremoniellen Bestandteile des katholischen Kultus. Italien besaß für diese Feier im 17. Jahrhundert großartige Rezitativmonologe, die Klage der Maria oder Magdalena umfassend oder an die Erscheinung Christi im Garten anknüpfend[2]; es scheint sich mit diesen Monodien begnügt zu haben, selbst als das Oratorium geschaffen war. Denn wenn auch eine kleine Anzahl italienischer Oratorien seit 1660 die trauernde Maria oder Magdalena in Kreuzesszenen vorführen, so wird doch gemeinhin nicht Bezug genommen auf die Eigenart der Sepolcrofeier[3]. Anders in Wien. Hier entsteht eine Literatur, die sich dem Stoffe nach ausschließlich um das Milieu des santo sepolcro gruppiert. »Nach einer meist von allen Instrumenten gespielten Einleitungssinfonie wurde ein Vorhang fortgezogen, welcher den Prospekt auf die festlich geschmückte Grabkapelle, den Raum beim Abendmahl, die Wüste Patmos oder

---

[1] Genannt werden: die Kapelle der Kaiserin Eleonora, der Erzherzogin Maria Antonia (Königin von Spanien), der Kaiserin-Witwe Eleonora (ehemal. Königin-Witwe von Polen), die Hofburgkapelle.

[2] z. B. Dom. Mazzocchi's oben erwähnte Magdalenenklage, Monteverdi's Pianto della Madonna in der Selva morale e spirituale von 1640 (Parodie der Ariannenklage). Auch monodische Stabat mater-Kompositionen gehören hierher. S. oben S. 56.

[3] Alaleona, Studii etc., S. 334 zitiert den zeitgenössischen Bericht über eine römische Sepolcroaufführung des Jahres 1650, bei der drei Engel hoch oben in den Wolken über dem Hügel Golgatha erschienen und die Passion absangen (». . e comparivano tre Angeli l'uno doppo l'altro che rappresentavano in musica all' Eterno Padre i tormenti sofferti dal suo Unigenito in Terra«). Genannt wird nur der Dichter: Bartolomeo Stufara.

auf ein anderes der Passionsgeschichte entlehntes Milieu eröffnete[1]. Die Singenden traten nacheinander ein; Szeneneinteilung ist mitunter angemerkt, Szenenwechsel fehlt. Die Stoffe, mit großem Spürsinn den Details der Passion entnommen, weisen bei zunehmenden Wiederholungen arge Geschmacklosigkeiten auf. ... An Spiel und Gegenspiel fehlte es natürlich innerhalb der heiligen Gesellschaft; den Mittelpunkt bildet jedesmal die fromme Betrachtung im Stadium des Todesschmerzes oder des Entzückens. Hauptträgerin derselben ist die Beata Vergine, welche, zugleich trauernde Mutter und hilfsbereite Bitterin, oft Magdalena, die bekehrte Büßerin, und die hl. Veronika im Gefolge hat. Beliebt sind außerdem Petrus, Johannes, der Centurio Longinus, der personifizierte Padre eterno mit dem Amore divino, der Misericordia und Giustitia. Das Ganze läuft ziemlich einseitig auf Rührung hinaus, ein *sù, sù al pentimento* fordert schließlich den zerknirschten Sünder zur Buße auf«[2]. Als Dichter kommt bis zum Auftreten Ap. Zeno's am häufigsten Niccolo Minato (bis 1698) vor; daneben erscheinen Silvio Stampiglia, später Pietro Pariati, Negro, Bernardoni[3].

Das Wesentliche dieser eben beschriebenen, immer nur einteiligen Sepolcros besteht in der Mitwirkung von Szene, Verkleidung und Pantomime. Das offene Grab vor Augen, ergeht sich die gebrochene Mutter mit dem Blick auf das oben thronende Kruzifix in Klagen und Anklagen: eine lebende Pietà. Rechts und links gruppieren sich Jünger, Freundinnen, Kriegsknechte; den Vordergrund oder Abschluß zur Seite nehmen gegebenenfalls allegorische Gestalten ein. Entsprechend dieser altliturgischen Aufführungspraxis tragen die Stücke konsequent Unterbenennungen wie *Azione sacra* oder *Rappresentazione sacra*, bilden demnach einen Zweig der nicht dem Oratorium zuzurechnenden Gattung der Passionsschauspiele[4]. Als solche mögen sie an dieser Stelle »Sepolcros im engeren Sinne« genannt werden. Für die Geschichte

---

[1] Auch allegorische Prospekte wurden benutzt, so in Draghi's *Il segno dell' humana salute* (1684), wo vor Beginn des Stückes angemerkt ist »Scopertosi il ss. sepolcro si vede nella sommità d'una scalinata la figura del serpe di bronzo, nel quale rimirando il popolo d'Israele si risanava da i morsi delli serpenti. E sù la scalinata si vede stesa un croce.«

[2] S. die im Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1903 gegebene Charakteristik der Sepolcros.

[3] Auch lateinische, von den Zöglingen des Jesuitenstifts unter Leitung des begabten Bernhard Staudt gesungene Sepolcros liegen vor. S. Katalog der Hofbibl. Wien unter Staudt.

[4] Dementsprechend veröffentlichte Nicc. Minato seine Texte gesondert in zwei Sammlungen: *Oratorii* (1700) und *Rappresentazioni sacra* (1700).

des Oratoriums kommen sie aus zwei Gründen in Betracht: einmal, weil neben ihnen von Anfang an sehr häufig das reine, zweiteilige Oratorium ohne szenischen Schmuck zur Sepolcrofeier herangezogen wird — die Bezeichnung auf den Titeln lautet dann »Oratorio per il santo sepolcro«, also »Sepolcrooratorium«[1] —; das andere Mal, weil jenes szenisch-dekorative Sepolcro gegen das Jahr 1700 anfängt, sein szenisches Gewand abzulegen und im reinen Oratorium aufzugehn.

Der letzte Umstand ist von besonderer Wichtigkeit. Wann und aus welchen Ursachen diese Umwandlung erfolgte, wann man Szene und Aktion im Sepolcro fallen ließ und die poetische Technik nach oratorischen Gesichtspunkten handhabte, ist bis jetzt noch nicht festgestellt, doch werden hoffentlich Wiener Lokalstudien hierüber bald Licht verbreiten. Die alten Namen *Sepolcro* und *Azione sacra* erhalten sich zwar bis ins 18. Jahrhundert hinein (der letztere auf eine literarische Überlegung Zeno's hin), dagegen verschwindet die Bezeichnung *Rappresentazione* gänzlich: die Sepolcroandacht ist zu einer rein musikalischen Oratorienaufführung angesichts des nunmehr mit kostümierten Holzfiguren der Maria, Magdalena usw. umstellten heiligen Grabes geworden. Erklärlich wird diese Umwandlung dadurch, daß der Typus des alten Sepolcro um 1700 in den Zustand einer Erstarrung geraten war, der es Dichtern wie Musikern immer schwerer machte, dem beschränkten Thema »Maria am Kreuz« neue Seiten abzugewinnen. Verwunderlich ist es nicht, daß die Künstler das abgebaute Feld mehr und mehr verließen, um sich auf dem aussichtsreicheren des großen Oratoriums anzubauen. Da genau mit dem Tode Leopolds I. (1705) die Bezeichnung *Rappresentazione sacra* in den Wiener Sepolcrotextbüchern verschwindet und dafür *Oratorio* (per il sepolcro) eintritt[2], so liegt es nahe, die Veränderung auch mit dem Regierungswechsel in Zusammenhang zu bringen, d. h. mit dem persönlichen Geschmack des moderner erzogenen Kaisers Joseph I.

Das enge Milieu des alten Sepolcro wird zwar zunächst noch nicht ganz aus der Oratorienliteratur verbannt, wie Claudio Pasquini's berühmte *Deposizione dalla croce* (1728) und manches andere Stück gleicher Art zeigt; es tritt aber in Zukunft nur mehr sporadisch auf und wird von der Darstellung der Gesamtpassion abgelöst. Zeno huldigt dem Sepolcro schon gar nicht mehr; bei Metastasio klingt es nur in den Jugendarbeiten *La Passione* (1730)

[1] v. Weilen a. a. O. setzt hinter manches unbezeichnete Stück die Erklärung »Oratorio«, wo es sich nach Ausweis der Partitur eigentlich um eine »Rappresentazione« handelt. [2] A. v. Weilen, a. a. O. S. 65.

und *Sant' Elena al Calvario* (1731) an, im letzteren Falle bereits mit Elementen des historischen Oratoriums durchsetzt. Um so überraschender erscheint es, daß in demselben Maße als das italienische Oratorium im katholischen Wien sich vom Passionsmilieu des Sepolcro zurückzieht, im protestantischen Mittel- und Norddeutschland diese Stoffquelle mit Entzücken aufgegriffen wird: das betrachtende sentimentale deutsche Passionsoratorium zwischen 1750 und 1800 tritt das unmittelbare Erbe des Wiener Sepolcros an, beeinflußt von einer Strömung, in deren Mittelpunkt Klopstock und in etwas weiterer Entfernung Händel's *Messias* stand.

Bei der folgenden orientierenden Übersicht über die Wiener Oratorienliteratur des 17. Jahrhunderts sind die numerisch stark vertretenen »Sepolcros im engeren Sinne« ihrem Wesen entsprechend ausgeschaltet und nur die Sepolcrooratorien berücksichtigt. Diese schließen sich dem in Italien bestehenden Muster vollkommen an, haben zwei Teile, beschäftigen überwiegend einen Erzähler und entnehmen den Stoff der Bibel oder Heiligengeschichte. Niederschläge spezifisch jesuitischen Geistes zeigt die Wiener Literatur bisweilen darin, daß der zweite Oratorienteil als neutestamentliches Spiegelbild zum alttestamentlichen ersten aufgefaßt ist, z. B. in Leopold's I. »Oratorio« *Il sacrifizio d'Abramo* (1660)[1]. Der erste Teil bringt Isaaks Opferung und Rettung, im zweiten eilt eine Schar von Sündern nach dem Kalvarienberg, um im Gedenken an den geopferten Heiland die Hörer aufzufordern, sich gleicherweise Gott zu weihn. Ubbidienza, Humanità und Penitenza streuen Aufforderungen und moralische Betrachtungen hinein. *Il Transito di S. Giuseppe,* 1680 und in den folgenden neun Jahren regelmäßig wiederholt, hat den Tod des heiligen Joseph zum Vorwurf und beschäftigt einen Testo genannten Erzähler. Dasselbe ist im *S. Antonio di Padua* (1684) der Fall, während im vierten Oratorium Leopold's, *Il figluol prodigo* (1663), die Erzählerrolle fehlt. Die musikalischen Qualitäten des begabten Kaisers aus diesen Stücken hinreichend zu beurteilen, ist nicht möglich; man muß seine Sepolcros mit heranziehen[2], namentlich die »Erlösung« und

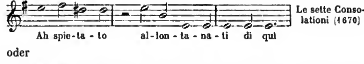
[1] Die Partituren aller im Folgenden genannten Stücke befinden sich handschriftlich in der Hofbibl. Wien. Ein Exemplar des *Sacrifizio* (vielleicht Autograph) mit handschriftl. Textbuch in der Großherzogl. Hofbibl. Schwerin. Über Leopold I. als Musiker s. G. Adler in Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, Bd. VIII (1892). Derselbe gab auch Bruchstücke aus Oratorien österreichischer Kaiser heraus.

[2] *Il lutto del universo*, 1668; *L'ingratitudine rimproverata* 1675; *Die Erlösung des menschlichen Geschlechts* 1679; *Sieg des Leidens Christi* 1682, und das apokryphe *Il vero sole* 1690.

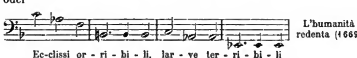
»Sieg des Leidens«, die ihn sowohl in der Technik wie in der Handhabung des Ausdrucks auf der Höhe der Meisterschaft zeigen. Abschnitte wie die beiden Marienklagen daraus »Jesus tot, Jesus, mein Sohn« und »Grimme Nägel« kommen in den Oratorien nicht vor. Der Schwerpunkt liegt bei ihnen vielmehr in trefflichen Rezitativen, Ensembles und gut gearbeiteten Schlusschören. Auch anmutige kleine Strophenlieder, in denen Verwandtschaft mit solchen aus Opern von Cesti (*La Dori*, *Pomo d'oro*) zu spüren ist, dürfen hervorgehoben werden. Für das Erscheinen von weihevollen Recitativi accompagnate lange vor Scarlatti bieten *Il Sacrifizio* und *Figluol prodigo* geradezu Musterbeispiele: Violen und Bässe sind es, die fünf- oder sechsstimmige Akkorde aushalten zu den Reden der *Penitenza* bezw. des *Prodigo*, wie denn überhaupt der instrumentale Teil der Wiener Stücke mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet und auf überraschende Wirkungen angelegt ist. Im *Sacrifizio* steht kurz vor dem Schlußchor eine *Sonata*, die nicht weniger als zwei Violinen, fünf Violen und drei Cornetti muti neben dem Continuo beschäftigt und im feierlich ernsten Tone der frühen Cavalli'schen Sinfonien gehalten ist. Ähnliches bietet Antonio Draghi, der seit 1674 unermüdlich schaffende Hauskomponist des Wiener Hofes[1]. Die seit Draghi's Dienstantritt zu bemerkende wachsende Geschicklichkeit des Kaisers in der Beherrschung der Form und in Dingen der Modulation ist sicherlich auf den Einfluß dieses Meisters zurückzuführen. Draghi ist derjenige, der bis 1700 der Wiener Musik, speziell dem Wiener Sepolcro und Oratorium, das ihr eigene Gepräge gibt. Er gehört nicht so sehr der auf dramatische Wahrheit und kräftiges Pathos ausgehenden Schule Cavalli's, als der Schule Cesti's an, die es liebte, die Szene mit freundlichen Bildern, zarten, lyrischen Ergüssen zu beleben. Mit Cesti kamen jene anmutigen Strophenlieder in die venetianische Oper und ins Oratorium, von denen eben die Rede war. Draghi baut hierauf weiter. Leider fehlt bis jetzt noch eine Monographie über sein Wirken und Schaffen, aber soviel darf schon hier gesagt werden, daß er einer der interessantesten Meister in der spätvenetianischen Kleinkunst ist, ein italienischer Telemann was Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit des Talents anlangt. Besser als aus unten genannten Oratorien lernt man ihn aus seinen Sepolcros kennen, in denen das obligate Lamento der Maria jederzeit den Höhepunkt bedeutet. Das *Lasciatemi morire* des Monteverdi, das *Heu mihi*

[1] Außer zahlreichen Sepolcros nur sieben Oratorien: *Sa. Agata* (1678), *S. Wenzeslao* (1680), *Il figlio prodigo* (1689), *Le cinque vergini prudenti* (1689), *Jephte* (1690), *S. Gaëtano* (1691), *Giuditta* (o. J.).

miserum des Carissimi lebt bei ihm in verschiedenen neuen Varianten auf, und in der packenden Führung des Seccorezitativs darf er mit den besten Meistern seiner Zeit verglichen werden. Aber auch im Pathos ist er bisweilen groß und streift Ausdrucksgebiete, die an Stradella oder Scarlatti erinnern:

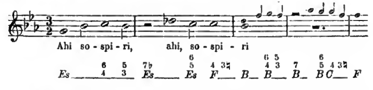


oder



Überall bevorzugt er kleine Formen, gedrungene Sätze, und daher kommt es, daß seine großen Oratorien wie etwa *S. Wenzeslao* oder *S. Gaëtano* trotz einzelner schöner, namentlich in Duetten und Terzetten hervortretender Züge weniger einheitlich wirken als die Sepolcros, denen solche Kürze und Gedrungenheit besser anstand.

Zwei ausgezeichnete Arbeiten lieferte Antonio Bertali, seit 1649 Hofkapellmeister in Wien, mit *Maria Magdalena* (1663) und *La Strage degl' innocenti* (1665), die erste vortrefflich durch eine weihevolle, kühn harmonisierte Einleitungssinfonie und ausdrucksreiche Sologesänge, die zweite wertvoll in der Schilderung der Affekte der Mütter beim bethlehemitischen Kindermord (Terzett der drei Mütter). Für Bertali's empfindsame Melodik mag ein Arienanfang aus der Maria Magdalena sprechen:



Als Sepolcrokomponisten von Bedeutung dürfen noch genannt werden: Felice Sances, Gius. Tricarico, Joh. Heinr. Schmelzer und Giov. Batt. Pederzuoli, der letztere auch durch zwei Oratorien im Stile Draghi's bekannt. Dem Oratorium speziell wandten sich (bis 1700) zu die in Wien schreibenden Ferd. Tob. Richter (*S. Ermengildo* 1694, *La caduta di Gerico* 1695, *L'incoronazione di Salomone* 1696), Carlo Agostino Badia, Marc'Antonio

Ziani und P. Franc. Tosi, denen wir im 3. Abschnitt noch begegnen werden. Die übrigen bis 1700 in Wien aufgeführten Oratorien rühren von außerhalb wirkenden Italienern (Pasquini, Scarlatti, Melani, Bicilli, Gabrielli, Perti, Legrenzi, Torelli u. a.) her, und scheinen dem Hofe zum großen Teil mit der Aussicht auf nachfolgendes Engagement ihrer Autoren eingereicht zu sein[1].

Über die Pflege des Oratoriums in München während des 17. Jahrhunderts liegen bisher nur unvollkommene Zeugnisse vor. Darf man von der Tatsache zurückschließen, daß von den bedeutendsten Münchener Kapellmeistern dieser Zeit, von Kerll an bis zu dem jüngeren Bernabei, Oratorien nicht vorliegen, so hat München an der Oratorienpflege keinen Anteil genommen. Selbst das einzige bis jetzt nachweisbare Oratorium des Pietro Torri, der 1715 zum Kapellmeister avancierte, entstand auf fremdem Boden: in Brüssel. Trotzdem lagen die Verhältnisse in München ebenso günstig wie in Wien. Denn abgesehen von dem kunstsinnigen Hofe und den Traditionen aus Orlando di Lasso's Zeit, hatten schon früh die Jesuiten das Interesse an geistlichen Dramen mit Musik zu erregen gewußt. Rudhart[2] erzählt von einer 1597 bei Einweihung der Michaeliskirche stattgefundenen großartigen Rappresentazione, bei der 900 Choristen mitwirkten. Die Musik rührte vom Jesuitenkapellmeister Georg Victorin her. Dies Stück war aber noch ebensowenig ein Oratorium wie des Deutschrömers Kapsberger's fünfaktige *Apotheosis sive Consecratio SS. Francisci et Fr. Xaverii*, die 1622 im Jesuitenkolleg in Rom und gleichzeitig wohl auch in Bayern aufgeführt wurde[3]. Solche vielaktige Jesuitendramen mit Musik, die manche Ähnlichkeit mit den deutschen Schulakten haben, tauchen gerade in Bayern um diese Zeit häufig auf. Namentlich die Jesuitenschulen in Freising[4], für die später Camerloher Musikschauspiele schrieb, Ingolstadt, Augsburg sind reich damit vertreten.

Auch das erste oratorienähnliche Werk, das uns aus der Münchener Musikgeschichte bekannt ist, die Sacra comoedia *Philothea, id est Anima Deo chara*, 1648 und 1658 in München, später auch anderwärts aufgeführt, ist jesuitischen Ursprungs[5]. Der un-

---

[1] Z. B. Passerini's *Dio placato*, Torelli's *Adam*.

[2] Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865, S. 9.

[3] Möglicherweise diente die in der Münchener Hofbibl. aufbewahrte Handschrift der von Schletterer, Das deutsche Singspiel, 1863, S. 173 erwähnten Aufführung in Ingolstadt (1622).

[4] S. Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Art. Freising.

[5] Exemplare in München und Berlin (Kgl. Bibl.).

genannte Verfasser bemerkt, daß es *tam in scena, quam sine scena* gesungen werden könne, und dieses letzten Zusatzes halber kann es der Oratoriengeschichte eingereiht werden, obwohl beim Entwurf offenbar die szenische Aufführung den Ausschlag gab. Es handelt sich um ein fünfteiliges geistliches Allegoriespiel nach Art der Cavalieri'schen *Rappresentazione.* Ungemein personenreich wie alle Jesuitendramen, ist es nach dem Schema einer Oper angelegt: Rezitative, Ariosi und kleine Arien wechseln ab; hier und da in der Mitte, regelmäßig aber am Schluß der Teile erscheinen Chöre. Musikalisch erinnert das Ganze an den Stil Carissimi's, ohne daß dessen Glätte und Ausdruckskraft erreicht wäre. Wenn der Verfasser in der Vorrede meint, er habe sich nicht des »stilo recitativo« bedient, wie er gegenwärtig bei den Sängern sonst beliebt wäre, sondern eines »stilo mixto«, der seinen Schauspielern besser liege, so soll damit vielleicht auf den Unterschied gedeutet sein, der oben bei Besprechung des lateinischen Rezitativgesangs des Carissimi hervorgehoben wurde; denn auch hier tritt das melodische Element bei weitem in den Vordergrund, ein eigentlich »rezitierendes« fehlt. Frappierend ist der ausgedehnte Gebrauch der Instrumente zur Charakteristik der einzelnen Personen, ein beinahe Monteverdi'sches Orchester wird in Tätigkeit gesetzt: Violinen begleiten die Gesänge Christi und der Engel, Violen die der Misericordia, Clementia, des Amor und der trauernden Philothea, Cornette erklingen, wenn Mundus und Philothea laetans, Posaunen wenn Christus als Rächer und die Justitia auftreten usw., ein Verfahren, das freilich nicht isoliert dastand und wenige Jahre später von Heinr. Schütz in poetischer Weise für sein Weihnachtsoratorium aufgegriffen wurde[1].

Die nächsten gedruckten Jesuitenspiele Münchener Abkunft mit Musik begegnen uns, von F. K. Kerll's handschriftlich erhaltener *Pier et fortis mulier*, 1677 für Wien[2], abgesehn, erst wieder 1717 in dem dreiteiligen *Theatrum affectuum humanorum* des Paters Franciscus Lang, die mit der Musik von verschiedenen Tonsetzern (auch Gius. Ant. Bernabei) im Oratorium der Brüderschaft B. V. Maria ab angelo salutata szenisch abgesungen wurden. Es muß Lokalforschungen vorbehalten bleiben, die hiermit angedeuteten Lücken unserer Kenntnis der älteren Münchener Oratoriengeschichte auszufüllen.

---

[1] Auch in den Wiener Sepolcros bestimmten häufig Affekt und Charakter einer Person die Wahl der begleitenden Instrumente, ebenso in einigen deutschen Dialogen. In Italien scheint man anfangs weniger Wert auf diesen Punkt gelegt zu haben.

[2] S. oben S. 86, Anm.

3. Kapitel.

Das deutsche Oratorium im 17. Jahrhundert und seine Vorgänger.

Allgemeines.

Schneller als seine Gründer geahnt haben mochten, war das Oratorium zu einem unentbehrlichen Bestandteil des katholischen Kirchenlebens geworden. Je mehr sich italienische Meister von internationalem Ruf seiner annahmen, desto mehr wuchs sein Ansehen, desto größer wurde die Zahl derer, die es als Ersatz der Oper in den Fasten nicht missen wollten. Kein Wunder, daß schließlich auch protestantische Tonsetzer ihm Aufmerksamkeit zu schenken begannen. Mancher deutsche Musiker mag, wenn er von einer Fahrt nach dem Süden heimkehrte, sich überlegt haben, wie der neue italienische Kunstzweig dem deutschen Musikleben einzufügen sei. Aufführungsgelegenheiten innerhalb und außerhalb des Gottesdienstes boten sich genug, und an Komponisten und Sängern, die des musikdramatischen Stils mächtig waren, fehlte es nicht. In der Tat werden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts allenthalben in Deutschland Versuche angestellt, das Oratorium zu akklimatisieren, Versuche, deren Erfolge zunächst sehr bescheiden waren. Denn Deutschland entbehrte jenes eigentümlichen geistigen Nährbodens, auf dem das italienische Oratorium gewachsen war. Dem Deutschen fehlte der Hang zur Mystik, der Sinn für den Zauber der Heiligengeschichte; den romantischen Gedankenkreisen des Italieners setzte der deutsche Protestant eine mehr nüchterne, dafür aber auf tieferes Empfinden gegründete Ideenwelt entgegen, und wenn es sich um Belebung religiöser Fabeln handelte, hing er weniger der tatsächlichen Begebenheit als deren wunderbarer Symbolik nach. Dazu kam, daß das orthodoxe Kirchenregiment Neuerungen in Sachen der künstlerischen Bereicherung des Gottesdienstes ablehnte, sich sogar zuzeiten für gänzliche Abschaffung der Kirchenmusik aussprach. Als Spener 1669 seine collegia pietatis in Frankfurt a. M. einrichtete, hätte sich die beste Gelegenheit geboten, nach Muster der römisch-philippinischen Bemühungen das Oratorium als regelrechten Bestandteil derselben aufzunehmen, zumal man schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gewohnt war, bei Hausandachten versifizierte alt- oder neutestamentliche Geschichten nach Art der

italienischen Lauden auf Choral- oder andere Melodien abzusingen[1]. Statt dessen schreibt Spener seine »Pia desideria« und verwirft Konzert und Theater.

Dennoch waren nicht alle Kanäle verstopft, die ein unbemerktes Einfließen oratorischen Geistes in deutsche Verhältnisse möglich machten. Auf die geistlichen Schauspiele der Humanisten und auf die Schulakte mit Musik einzugehen, die das 17. Jahrhundert vom vorhergehenden übernahm, verbietet der Umstand, daß sie mit allen Förmlichkeiten dramatischer Liederspiele aufgeführt wurden[2]. Dagegen hören wir, daß es um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Nürnberg Sitte war, nach beendetem Gottesdienst geistliche »Freuden- und Trauerspiele« rezitieren zu lassen, bei denen die Musik eine nicht unerhebliche Rolle spielte. Winterfeld[3] vermutet, daß es sich dabei um Ersatz des abblühenden Meistergesangs handelte. Das Charakteristische dieser Nürnberger Akte, zu denen der Pfarrer Dilher an St. Sebald jedesmal durch öffentlichen Anschlag einlud, bestand darin, daß sämtliche Personen der Handlung, eine Erzählerpartie eingeschlossen, von einem einzigen Vortragenden — zumeist dem Dichter selbst — verkörpert wurden. An gewissen Stellen schwieg der Deklamator, um Chor- oder Sologesang eintreten zu lassen. Der aus vier »Handlungen« bestehende *Leidende Christus* des Dichters Klaj[4] beginnt z. B. mit einem lyrischen Gedicht als Einleitung, dem sich ein längerer erzählender Prolog des Evangelisten anschließt, den Gang Christi nach dem Ölberg schildernd. Alsbald tritt Christus selbst mit einem gesungenen Selbstgespräch (Soliloquium) ein, worauf der Chor »derer,

[1] Die Sonntagsevangelia in Gesänge gefasset, Wittenberg 1560; Die Historia von der Sündflut, Joseph, Mose usw., Leipzig 1569, beide von Nicolaus Hermann gedichtet, von Barthol. Gesius mit Melodien versehen (Exemplar Stadtbibl. Breslau). In des Leipzigers Valentin Babst Gesangbuch von 1545 findet sich sogar eine Dialoglauda zwischen Christus und dem Sünder, eine ebensolche schon in den »Etlichen geystlichen ... Liedern für die Layen zu singen« 1525, die später in vielstimmiger Bearbeitung in Rhaw's »Newe deudsche Gesenge« 1544 (Neuausgabe Denkm. deutscher Tonk., Bd. 34, Nr. 54) übergíng, ein Zeichen, daß man mit dem italienischen Laudengesang (s. oben S. 34) schon früh vertraut war.

[2] So M. Franck's oft erwähnte, von den Schülern des Koburger Gymnasiums 1630 mit Musik rezitierte Komödie von der Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon. Die Bezeichnung *actus oratorius* hat hier und in ähnlichen Fällen die Bedeutung von »rednerischer Akt«; die Schüler sollten vor geladenem Publikum zeigen, was sie in der Rede- und Disputierkunst gelernt hatten (Text mit Musik in der Stadtbibl. Leipzig).

[3] Zur Geschichte heiliger Tonkunst, I (1850), S. 89.

[4] Die (verschollene) Musik rührte von Johann Staden her.

die das Osterlamm essen« einfällt »mit drey Altviolen und mit drey Altstimmen, daß eine vor, darnach zwey und dann drey gesungen werden«. Die »zweite Handlung«, der wiederum ein Bericht im Erzählerton vorangeht, bringt die Reue Petri, die Szenen vor dem Richthause, Christi Verhör, und schließt mit einem Klagechor jüdischer Weiber. In ähnlicher Weise Berichte, szenische Vorgänge und Betrachtungen mischend, verlaufen auch die dritte und vierte Handlung, die gekrönt wird von einem Chore der am Kreuz wachenden Soldaten für Tenor, zwei Bässe und drei tiefe Posaunen. Zwischen der zweiten und dritten Handlung wurde der Spruch Esa. 63 »traurig musiciret«. — Entgegen Winterfeld's Ansicht wird man diese Nürnberger Akte trotz ihres Gemisches von gesprochener und gesungener Rede als wichtige Vorstufen des deutschen Oratoriums betrachten dürfen; ja das gelegentliche Einstreuen von Chorälen[1] und der Brauch, am Schlusse der Stücke einen Spruch auf das Gedeihen der Reichsstadt, ihres Rates und ihrer Bürger auszubringen[2], weist geradezu auf das norddeutsche Kirchenoratorium späterer Jahrzehnte. Ihrer Tendenz nach, die Gemeinde nach beendetem Gottesdienst bis in die Abendstunden hinein erbaulich zu unterhalten, stehen sie etwa in der Mitte zwischen den römischen Betsaalveranstaltungen und den Lübeckischen Abendmusiken.

Ob Nürnberg in der Einführung solcher rezitierten geistlichen Stücke mit Musik allein dastand, oder ob der Brauch, was wahrscheinlich ist, auch anderwärts geübt wurde, ist zur Zeit noch nicht zu entscheiden[3]. Für Stettin ist die Aufführung eines »Actus musicus« *de Divite et Lazaro* des Kantors Andreas Fromm im Jahre 1649 nachgewiesen, der dem Oratorium bereits sehr nahe steht und nur insofern noch an die alten Mysterien erinnert, als Fromm die beiden Himmel und Hölle symbolisierenden Chöre getrennt, den einen oben, den andern unten in der Kirche aufgestellt haben will[4]. Allem Anschein nach ist Hamburg die erste deutsche Stadt gewesen, die eine wohlorganisierte Pflege des Oratoriums anstrebte. Hier gedieh es im Schoße jenes Collegium musicum, das 1660 von Matthias Weckmann, dem Organisten der Jakobikirche, gegründet worden war und jeden Donnerstag im Refektorium des Doms große und gut besuchte Konzerte mit Werken

[1] Z. B. in Klaj's »Engel- und Drachenstreit«.

[2] Klaj's »Herodes, der Kindermörder«, 1645.

[3] Was M. H. Schletterer, Das deutsche Singspiel, 1863, anführt, bedarf durchaus der Nachprüfung.

[4] Über die geschichtliche Stellung des Werkes s. unten S. 154.

deutscher und ausländischer Meister veranstaltete[1]. Hatte auch das Bestehen dieses Kollegiums schon 1674 ein Ende, so legte es doch den Keim zu einer künftigen höchst beachtenswerten Blüte des Oratoriums in Hamburg. — Das Erbe Hamburgs trat schon 1673 Lübeck an, wo seit alter Zeit unter den Organisten der Hauptkirche der Brauch bestand, den Vätern der Stadt, bevor sie zur Börse gingen, mit einem Orgelstück aufzuwarten[2]. Allmählich erweiterte man das Programm dieser Orgelkonzerte, zog Sänger und Instrumentisten zu Kantaten- und Oratorienaufführungen heran und wählte als Aufführungstermine statt des ursprünglichen Donnerstags die letzten fünf Sonntage vor Weihnachten (mit Ausschluß des 1. Advents). Auf diese Weise entstanden die Lübecker »Abendmusiken«, die unter Dietrich Buxtehude und seinen Nachfolgern der Stadt den Ruf einer kleinen Musikmetropole verschafften. — Wenn schließlich noch auf Königsberg hingewiesen wird, wo sich schon seit Mitte der sechziger Jahre Anzeichen einer besonderen Pflege des Passionsoratoriums bemerkbar machen, so geschieht es, um zu zeigen, daß Norddeutschland, und vor allem seine Küstenstädte, dem Süden in der Einführung des Oratoriums vorangingen.

Alle diese Oratorienbestrebungen liefen zunächst darauf hinaus, die Gattung außerhalb des Gottesdienstes nutzbar zu machen, sie in Vespern und Andachten einzubürgern. Es handelt sich da um eine für sich bestehende, vom Gottesdienste unabhängige Oratorienpflege, der natürlich eine eigene Oratorienliteratur entspricht. Daneben aber vergaß man nicht, den Gottesdienst selbst durch jene kleineren, kantatenhaften Bibeldialoge zu verschönen, denen wir schon oben bei den Italienern begegnelen. Auch in Deutschland standen sie an der Stelle, die sonst die Motetten einnahmen, auch in Deutschland sollten sie die festtägliche Evangelienlektion des Predigers ergänzen helfen. Dementsprechend mögen sie auch hier kurz »gottesdienstliche Dialoge« genannt sein. Endlich muß daran erinnert werden, daß oratorischer Geist innerhalb des protestantischen Gottesdienstes schon lange vor dem Auftauchen des italienischen Oratoriums heimisch war, nämlich durch das Absingen der Passions- und der Auferstehungshistorie, zu denen im 17. Jahrhundert noch die Weihnachtshistorie kam. Da von diesen deutsch-

[1] F. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890, S. 60. M. Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg, Sammelbände der Intern. Musikges. II, S. 76 ff.

[2] Die Sitte war vielleicht aus den Niederlanden herübergekommen; siehe Zeitschrift der Intern. Musikges. V, S. 389.

protestantischen »Evangelienhistorien« zahlreiche Fäden zum deutschen Oratorium hinüberlaufen, ja einige geradezu Oratorien genannt werden können, verweilen wir zunächst einen Augenblick bei ihnen.
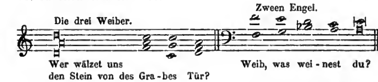
1. Die Evangelienhistorie.

Den Kern aller späteren Evangelienhistorien bildet die Passionshistorie, deren Rezitation in der Karwoche zu den ältesten Bestandteilen der katholischen Liturgie gehört. Sie des näheren zu betrachten, fällt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung. Von Wichtigkeit wurde die Art ihres Vortrags. Bekanntlich ist zu unterscheiden zwischen Motetten- und Choralpassion. In der Motettenpassion erfolgt der Vortrag der Leidensgeschichte durchweg mehrstimmig, motettisch, also unter Ausschluß jeglicher Soli der Einzelpersonen. Dieser Eigentümlichkeit zufolge stand sie von Anfang an dem Wesen des Oratoriums fern. Bis jetzt ist nur ein einziger Versuch bekannt, den motettischen Vortrag auch außerhalb der Passion zur Geltung zu bringen: des Humanisten Paul Schede's *Historia de navicula vehente Christum et periclitante in mari*, 1565, ein kurzes, dreiteiliges Stück auf griechischen Evangelientext, das das Ereignis vom Wunder Christi auf dem Meere erzählt[1]. Der korrekt fünfstimmige Satz löst das Problem der chorischen Deklamation griechischer Worte, ohne darüber hinaus Bemerkenswertes zu bieten. Fruchtbarere Keime fürs Oratorium trug die mit verteilten Rollen auf Formeln des unbegleiteten gregorianischen Chorals gesungene Choralpassion in sich, namentlich als sie für die Äußerungen der Jünger, des Volkes, der Kriegsknechte usw. Figuralchöre aufgenommen und dadurch eine gewisse dramatische Realistik gewonnen hatte. In der Gestalt wie Heinrich Schütz sie pflegte, enthält sie bereits die wesentlichsten Merkmale des Oratoriums, und es bedurfte nur noch der Ersetzung des unbegleiteten Choraltons durch die begleitete Monodie, der Umgießung des Bibelworts in Reime und freier dichterischer Einlagen, um sie als vollausgebildetes »Passionsoratorium« vor die Welt treten zu lassen, wie es um die Wende des 17. Jahrhunderts geschieht.

Der oratorische Geist der choralen Passionshistorie griff aber schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf die liturgische Auferstehungsfeier des ersten Ostertags über, die sich eng an die Passionsfeier anschloß, doch anscheinend nicht überall

[1] Kgl. Bibl. Berlin. S. auch O. Taubert, Paul Schede, Torgau 1864.

wie diese mit Musik begangen wurde. Man pflegte die Aufführung auf Ostersonntag, -montag und -dienstag zu verteilen. Eine der ältesten Auferstehungshistorien in diesem Sinne ist die aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammende anonyme, die die Kgl. Bibl. Berlin unter Sign. Z 19 aufbewahrt[1]. Sie führt den Evangelisten und die Einzelpersonen einstimmig, die Kollektiväußerungen (zween Engel, Kleophas und sein Gesell, die drei Weiber usw.) zwei- und dreistimmig, und zwar in einer Weise, die von kunstvollem Satze weit entfernt noch stark an die schmucklosen Passionen des 15. Jahrhunderts erinnert:



Nur Einleitung (Exordium) und Schluß (Conclusio: Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unsern Herren) sind vierstimmig und zeigen am Schluß der Satzglieder leichte Stimmenbewegungen. Bemerkenswert ist, daß der Anonymus für die Evangelistenpartie einen vom gewöhnlichen Passionston abweichenden Rezitationston aufstellt, dessen Anfangs- und Schlußformeln den äolischen Modus mit e als Reperkussionston ausprägen:

Da der Sab-bath vergangen war. Wa-ren sie still nach dem Ge-setz.

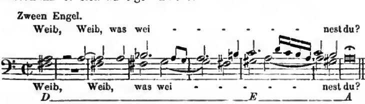
Ganz denselben »Osterton«, nur nach dem dorischen Modus versetzt, gebrauchen Antonius Scandellus, Nicol. Rosthius und Heinr. Schütz für die Evangelistenpartie ihrer Auferstehungshistorien; wahrscheinlich entstammte er einer alten Pfingstantiphon[2]. Die *Resurrectio domini Jesu Christi* des Scandellus (um 1570), ein seinerzeit hochberühmtes Werk, das noch um 1611 in Naumburger Kirchen alljährlich zur Ostervesper vor der Predigt gesungen wurde, steht ungleich höher als die anonyme Berliner Historie[3]. Ihre zweistimmigen Sätze sind in beweglichem, musterhaftem

[1] Mit einer ebenfalls anonymen Passion aus derselben Zeit zusammengebunden.

[2] O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, 1893, S. 206, dem indessen die Berliner Handschrift entgangen ist.

[3] Kade, a. a. O. S. 209. Ein Neudruck ohne Angabe des Verfassers in Schöberlein's Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, 1865—72 II 1, S. 619 ff.
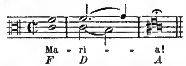
Kontrapunkte abgefaßt, die durchweg vierstimmigen Reden Jesu eindringlich deklamiert und voller Hoheit und Weihe. Nur viermal tritt Fünfstimmigkeit auf: in den beiden Turbae, der Einleitung und der Conclusio, die textlich mit der des Berliner Anonymus übereinstimmt, von Scandellus aber um ein jubelndes, der Stimmung des ersten Ostertags entsprechendes Siegesgeschrei »Victoria« erweitert wurde. Auf Scandellus' Schultern steht der Weimaraner, später Altenburgische Kapellmeister Nicolaus Rosthius mit seiner Auferstehungshistorie von 1598[1], die an originalen Zügen ärmer, im ganzen aber gut und würdig gearbeitet ist. Exordium, Conclusio und Turbae sind mehrstimmig, die Reden der Einzelpersonen im Lektionston gehalten. Die Spur zweier anderer Auferstehungshistorien von Faber (1611) und Andreas Finolt (1621)[2] ist bis jetzt nicht aufgefunden worden. Als Bindeglieder zwischen der des Scandellus und der im Jahre 1623 erschienenen *Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung* des Heinrich Schütz[3] dürften sie des allgemeinen Interesses sicher sein. Wie Rosthius so lehnt auch Schütz sich hier an Scandellus; nicht nur dient ihm dessen Textgruppierung und die Intonation des Evangeliums als Muster, auch Züge rein musikalischer Art wie die Malerei auf »beschrieben« in der Einleitung und die Viktoriarufe gegen den Schluß hin gingen aus dem älteren Werke in das jüngere über. Freilich hat Schütz aus Eigenem genug hinzugetan und vor allem für eine zeitgemäße instrumentale Begleitung der Rezitation gesorgt. Dem Stil nach steht er auf dem Boden der nuove musiche der Italiener, insbesondere Monteverdi's, dessen freie Behandlung der Dissonanz er sich zu eigen macht:



Vor der Konsequenz aber, die Einzelpersonen mit wirklichem Sologesang einzuführen, schreckte Schütz noch zurück, vielleicht in der Erwägung, daß die ungebundene, nicht selten laszive Monodiebehandlung der Italiener weder dem geweihten Stoff noch der

[1] Handschriftlich in der Kgl. Bibl. Berlin. Kade unbekannt geblieben.
[2] Kade, a. a. O. S. 205.
[3] Gesamtausgabe, redigiert von Ph. Spitta, Bd. I.

Tradition entspreche. Er wählte einen einfachen, ruhig dahinfließenden Duettstil, von dem er sicher war, daß er auch dann nichts an Würde verlöre, wenn — was Schütz selbst zuläßt — nur eine Stimme gesungen, die andere instrumental ausgeführt wird. Fern jedes profanen Fühlens, groß und erhaben, ohne kleinliche Tonmalereien, ohne Überspannung des Affektausdrucks stellt Schütz die Szenen am Grabe, die Begegnung mit Maria hin. Es erinnert an die vornehme Einfachheit alter Christusgemälde, wenn er den Auferstandenen sich Maria offenbaren läßt mit den drei mysteriösen Akkorden



Wie verblaßt daneben die ausführliche Affektdeuterei in den gleichzeitigen italienischen Stabat-mater-Monodien!

Diese Auferstehungshistorien, deren Krone die Schütz'sche bildet, und zu denen künftige Forschung vielleicht noch das eine oder andere Seitenstück fügen wird[1], sind sämtlich dem Muster der Passionshistorie nachgebildet, entnehmen ihr insbesondere den traditionellen Prolog und Epilog. Dasselbe ist der Fall mit dem bis jetzt bekannten ersten und einzigen Stücke des 17. Jahrhunderts, das die Weihnachtshistorie oratorisch behandelt: Heinrich Schütz' *Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi* vom Jahre 1664[2]. Dies Werk, eine köstliche Ergänzung der ernsten Passionen Schützens, wurzelt noch fester und entschiedener in der dramatischen Monodie der Italiener als die Auferstehungshistorie und die „Sieben Worte am Kreuz" (1645). Um wieviel freier und natürlicher führt Schütz hier z. B. die Evangelistenpartie, um wieviel schärfer und eindringlicher ist hier die Tonsprache als dort, wo nur ein Kompromiß zwischen Lektionston und Generalbaß zu-

[1] Noch 1690 kommt eine Historie von der »Himmelfahrt Christi und Sendung des heiligen Geistes« in Druck, wie sie nach Mitteilung des Herausgebers Rudolf Löwe in der Schwarzburg-Rudolstädtischen Kapelle gesungen wird. Sie war gleich den Passionen von Sebastiani und Theile »mit Arien und Liedern durchzogen«.

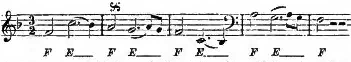
[2] Gedruckt wurde zu Schütz' Lebzeiten nur die Evangelistenstimme mit Generalbaß, deren Neudruck der erste Band der Gesamtausgabe bringt. Das übrige, seinerzeit nur handschriftlich hergestellte Stimmenmaterial war bis vor kurzem verschollen und fand sich erst 1908 in der Universitätsbibliothek zu Upsala ohne Namen des Verfassers. Ein Neudruck des gesamten Werkes in Bd. 17 der Gesamtausgabe. S. auch die Anzeige in Heft 10 der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft 1908.

stande kam. Das vom Dresdener Kantor Hering verfaßte Vorwort behauptet geradezu, ein solches Rezitativ sei in Deutschland bisher überhaupt noch nicht »in Druck herfür gekommen«, was dahin zu deuten ist, daß man sich bei Rezitativen bisher nicht des italienischen Secco bediente, sondern jener noch halb kantablen Rezitationsweise, wie sie in Dialogen und bei Schütz selbst schon in den Kleinen Geistlichen Konzerten von 1636 als »stylo oratorio« (rednerischer Stil) vorkam. Nicht ohne Mühe gelang es dem Meister, für dieses in Deutschland bisher nie angewandte Rezitativ die richtige »Modulation und Mensur« zu finden, — die beiden erhaltenen, untereinander stark abweichenden Evangelistenstimmen beweisen es[1]. So aber, wie er die Evangelistenstimme 1664 aus letzter Hand zum Druck gab, ist sie eins der schönsten Zeugnisse geworden für Schützens geniale Fähigkeit, fremde Stilelemente so mit der Eigenart seiner persönlichen Tonsprache zu verschmelzen, daß sie in jedem Falle als das einzig Richtige und Natürliche erscheinen.

Die geschlossenen Formen des Oratoriums, von Schütz »Intermedien« genannt, bestehen aus zwei Terzetten (Hirten, Weisen), einem Quartett (Hohepriester), vier Arien (Engel, Herodes) und drei Chören, darunter eine »Introduktion« und ein »Beschluß«. Jedes dieser Stücke, die als Perlen musikalischer Kleinkunst gelten können, ist von Schütz durch besondere Instrumentation vom andern abgehoben. Einmal sind Flöten und Fagott, ein andermal Violen, ein drittes Mal Trompeten oder Posaunen zur schärferen Charakteristik des Inhalts herangezogen: eine neue Bestätigung der Neigung des 17. Jahrhunderts zur Symbolik des Instrumentenklangs[2]. Dieser äußeren Charakteristik gesellt sich eine innere zu. Keins der acht Intermedien, das nicht einen treffenden, fein beobachteten Zug aus dem Leben aufwiese. Mag es sich um die Hurtigkeit der eilenden Hirten, die gespreizte Vornehmheit der Hohenpriester, die Schadenfreude des Herodes, das dringliche Fragen der drei Könige handeln, Schütz findet für jede Situation den richtigen Ton. Kein Takt, der nicht beredt von der inneren Hingabe erzählte, mit der Schütz an den jungfräulichen Stoff herantrat. Die ganze Sinnigkeit seines Gemüts kommt zum Vorschein, wenn er in die Arien des Engels dort, wo dieser dem schlafenden Joseph im Traum erscheint, eine Art »Wiegenmotiv« einflicht, bestehend aus einem ostinaten Baß und kanonisch darüber hinwegziehenden Violenmelodien:

---

[1] Ihre Gegenüberstellung im 17. Bande der Gesamtausgabe.
[2] S. oben S. 138, Anmerkung 1, und unten S. 153f.
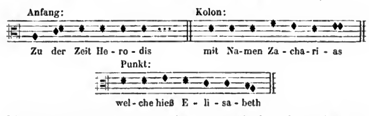


Zweimal an verschiedenen Stellen kehrt diese Idylle mit Varianten wieder und wird so zum Leitmotiv des Ganzen: ein Anklang an die alte Weihnachtssitte des »Kindelwiegens«[1]. Und auch die von Wohllaut durchtränkten Sologesänge sprühen von geistreichen Zügen, während im sechsstimmigen Chor der Engel und in dem machtvoll abschließenden Preis- und Dankchor, für den Schütz den Text der alten Weihnachtssequenz »Grates nunc omnes« (Dank sagen wir alle Gott) benutzte, eine zwar nur bescheidene aber wirkungsvolle Polyphonie ins Leben tritt. Vom Anfangschor (»Die Geburt unsers Herren Jesu Christi« usw.) ist bis jetzt nur die bezifferte Generalbaßstimme bekannt.

Ihrer ganzen Anlage und Durchführung nach hat die Schütz'sche Weihnachtshistorie als das erste deutsche Oratorium zu gelten, das über die Form des bloßen Dialogs hinausgeht, d. h. nicht nur eine einzige Szene ausspinnt, sondern verschiedene Situationen verbindet und dabei von allen Mitteln der damaligen Kunstmusik Gebrauch macht. Andreas Fromm's und Schützens eigener Lazarusdialog[2] können mit so vielen ähnlichen vorangehenden Arbeiten nur als Vorstudien dazu gelten. Ein Seitenstück dazu aus dem 17. Jahrhundert hat sich bis jetzt nicht auffinden lassen. Immerhin scheint der ihm innewohnende Geist nicht ohne Nachwirkung geblieben zu sein. Denn wenn auch die zahlreichen Weihnachtskantaten, die Schützens norddeutsche Schüler, die Weckmann, Bernhard nnd Genossen, an den Tag brachten, weder in den Dimensionen noch in der oratorischen Anlage mit des Lehrers Weihnachtshistorie zu vergleichen sind, so gingen sie doch alle aus der gleich sinnigen, poesievollen und schlicht volkstümlichen Auffassung hervor; bei einigen kann sogar direkte Anlehnung nachgewiesen werden. Daß aber Bach oder die späteren Hamburger Oratorienkomponisten Schützens Oratorium gekannt haben, ist so gut wie ausgeschlossen; denn schon bald nach seinem Tode kam ein anderer musikalischer Stil und eine andere Auffassung des Oratoriums ins Land, gegenüber denen die Schöpfungen der Älteren, mochten sie noch so bedeutend sein, bald antiquiert erscheinen mußten.

[1] S. Schöberlein, a. a. O. II_1, S. 52 ff. über die Christmetten des 16. bis 18. Jahrhunderts.

[2] S. unten S. 153 und 154.

Bisher ebenfalls ohne Seitenstück steht die nach dem Muster der Choralpassion entworfene *Historia von dem christlichen Lauff und seligen Ende Johannis des Täufers* (1612)[1] des aus Colditz gebürtigen, seinem Dienstverhältnis nach unbekannt gebliebenen Elias Gerlach da. Das Fest Johannis Baptistae (24. Juni) genoß in Italien wie in Deutschland großes Ansehen. Es enthielt als Mittelpunkt den Vortrag der betreffenden Evangelienkapitel, die bis auf Gerlach anscheinend nur choraliter rezitiert, nicht figuraliter gesungen wurden. Der Inhalt seines Opus behandelt, wie die sechsstimmige Introduktion angibt, »Empfängnis und Geburt, Leben, Predigt und Tod Johannis des Täufers« und beginnt mit den Worten Luk. 1, 5. Gleich Scandellus führt Gerlach auch in die Täuferhistorie einen vom Passionston abweichenden Ton ein, nämlich



Die Einzelpersonen (Engel, Zacharias, Elisabeth, Johannes) singen zwei- bis fünfstimmig, die Turbae (Volk, Gefreundete, Zöllner, Kriegsleute) vier- bis sechsstimmig. Die musikalische Leistung Gerlach's ist minderwertig. Der sehr einfach gehaltene Chorsatz entbehrt sorgfältiger Durcharbeitung, und die im allerprimitivsten zweistimmigen Kontrapunkt hingeworfenen Sätze des Engels verraten so wenig Spuren innerer Anteilnahme, daß der Name Gerlach in Zukunft getrost wieder vergessen werden kann. Am besten geraten ist der sechsstimmige Beschluß »Der Tod seiner Heiligen ist wert gehalten vor dem Herrn, Alleluja« (Psalm 66).

Es lag in der Natur des Textes, daß sich solche Johanneshistorien nicht einführten, einmal, weil der Stoff an sich wenig Gemütvolles bietet, dann auch, weil der Gedankenfaden, der durch die fünf Episoden läuft, viermal zerrissen und nur obenhin vom Evangelisten wieder angeknüpft wird. Die Italiener griffen daher in Zukunft lieber nur die Schlußepisode der Täufertragödie, die Enthauptung, für ihre Oratorien auf, die bei Gerlach nur gestreift und scheinbar absichtlich gemildert ist[2]. In Zukunft beschränkt

[1] Exempl. Universitätsbibl. Königsberg.

[2] So wird Salome unter der ehrbaren Bezeichnung »das Mägdlein« eingeführt.
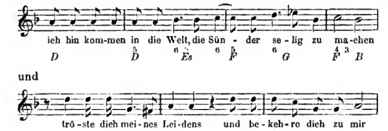
sich die gottesdienstliche Evangelienhistorie in Deutschland auf den Passions- und Weihnachtskreis.

2. Der deutsche Oratoriendialog.

Neben die Evangelienhistorie, deren Vortrag einen kleinen Gottesdienst für sich ausmachte, trat, wie schon bemerkt, der an Stelle von Motetten gesungene gottesdienstliche Dialog. Er entspricht in Deutschland durchaus den von Italien herüberkommenden Mustern, wie sie von Donati und Capello geschaffen waren[1], bildete also gewissermaßen ein Oratorium »in nuce«. Mattheson erklärt, sein Stil sei »etwas madrigalisch« (was freilich für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht zutrifft), »wobey verschiedene mit einander sprechende Personen meistentheils in einem langen Arioso bald mit, bald ohne Begleitung eingeführt werden. Da sind weder Rezitative noch Arien, sondern es herrschet eine ungestörte Abwechselung des Gesprächs, ohne weitere Veränderung als daß sich die Stimmen im Schluß entweder durch einen Choral [ebenfalls erst später] oder anderen Satz zu vereinbaren pflegen«[2]. Die Eigentümlichkeit, ausgesprochenes Rezitativ und Ariengesang zu meiden, die Rede vielmehr in einer gleichmäßig kantablen, dem Texte aber genau nachgehenden Gesangsweise zu führen, ist für den Dialog des 17. und 18. Jahrhunderts charakteristisch. Nicht Unsicherheit oder Verlegenheit spricht sich darin aus, sondern das Bestreben, diesem Literaturzweige den kirchlichen Ernst, die würdige Andacht zu wahren, die ihm als Nebentrieb der Motette zukam. Dialoge sollten keine Miniaturdramen sein, sondern lediglich das dem Hörer bekannte und geläufige Evangelienwort durch eindringliche Tonsprache befestigen helfen; schreibt doch noch Bach in dieser Weise, wenn er den höchsten Grad der Andacht oder Ergriffenheit zum Ausdruck bringen will. Die malenden Fähigkeiten der Musik werden trotzdem nicht ignoriert. Intervallsprünge, Koloraturen, Melismen, beliebte musikalische Redefiguren finden reichlich Anwendung, und mit bewundernswerter Feinheit und Freiheit, die in vielem an Carissimi erinnert, pflegt man Schönheit und Richtigkeit der Deklamation. Musterhaftes in dieser Hinsicht gibt z. B. Joh. Erasmus Kindermann, Organist an St. Egidien in Nürnberg, in seinem Dialog *Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag* (1642)[3]. Dem alttestamentlichen Zornesausbruch des Moses (Baß) »Verflucht sei, der nicht alle Wort im Gesetz erfüllet, daß er

[1] S. oben S. 12 ff., 43 f. [2] Vollk. Kapellmeister, 1739.
[3] Universitätsbibl. Upsala und Bibl. Prosko Regensburg.

darnach tue« folgt eine klägliche Bitte des zerknirschten Peccator (2 Soprane), dem sich alsbald Christus (Tenor) mit milden Worten der Barmherzigkeit zuneigt, Trost und Erlösung versprechend, worauf ein fünfstimmiger Chor mit Instrumenten »Süßer Herr Jesu, freundlicher Herr Jesu« der allgemeinen Friedenssehnsucht Ausdruck gibt. So kurz das Ganze, so bedeutend die Musik. Moses schleudert seine Donnerworte in drohenden, abgerissenen Motiven heraus, der Sünder spricht in der Sprache der herben Dissonanzen und Molldurklänge aus der Zeit der nuove musiche, während Christi Trostworte nach einem vorausgehenden E-dur-Schluß mit der Unterdominant C der g-moll-Tonart einsetzen und in bemerkenswert schöner melodischer Deklamation verlaufen[1]. Stellen daraus wie



haben, im Zusammenhange betrachtet, etwas von Mendelssohn'scher Eliasstimmung an sich. Ein zweiter Dialog Kindermann's »Des Erlösers Christi und sündigen Menschens Gespräch« (Nürnberg 1643) trägt ähnliche rühmliche Züge.

Vor allem beliebt und verbreitet waren die *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele* (2 Teile 1645) von Andreas Hammerschmidt[2], sowie dessen *Musikalische Gespräche über die Evangelia* (2 Teile 1655). Ihres Dialogcharakters wegen müssen beide Werke an dieser Stelle genannt werden, obwohl sie ihres vorwiegend betrachtenden Inhalts wegen mit dem Oratorium nur ebensoviel zu tun haben wie Carissimi's obengenannte lyrische Dialoge. Die Anlage ist durchschnittlich die, daß eine oder zwei Stimmen als Verkörperung der gläubigen Seele mit dem Vortrage eines in Frageform gekleideten Bibelspruchs beginnen, worauf eine

---

[1] »Diesen folgenden Theil«, schreibt Kindermann, »habe ich deswegen in b mollariter componirt, damit die Person Christus als der Tenor in etwas frembd möchte heraußkommen und gleichsam dem Sünder mit einer unversehenen tröstlichen Stimme erscheinen.«

[2] Neudruck des 1. Teils in Bd. VIII der Denkmäler deutscher Tonkunst.



dritte Stimme, meist der Baß, eine versöhnliche Bestätigung oder Verheißung ausspricht. Im Verlaufe treffen Frage und Antwort, Bitte und Verheißung öfter zusammen, scheiden sich aber für das Ohr des Hörers durch abweichende Thematik[1]. Nur in einem Stücke treten reale Personen auf: in dem Verkündigungsdialog im ersten Teile der *Dialogi* (No. 19), einem Meisterstück zarter, jungfräulicher Musik, in dem namentlich der sinnige, schon von Schütz verwertete Einfall entzückt, die überraschte Maria auf die Worte des Engels immer und immer nur mit »Welch ein Gruß!« antworten zu lassen.

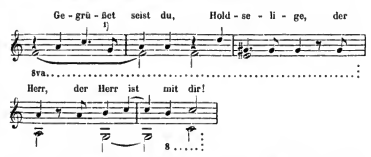
Im Verein mit Hammerschmidt sind zu nennen Werner Fabricius, Geistliche Arien, Dialogen und Konzerten, Leipzig 1662; W. Casp. Briegel, Evangelische Gespräche, 1660 (drei Teile); ders., Des Königs und Propheten Davids 7 Bußpsalmen .. nebst etlichen Bußgesprächen, 1690; Joh. Rud. Ahle, Erster Teil geistlicher Dialoge, Erfurt 1648, Rosenmüller, Th. Selle, Seb. Knüpfer, G. Nub, J. H. Hildebrand, Matthias Weckmann, Christoph Bernhard, Mich. Hahn, Joh. Christoph Bach, Joh. Val. Meder, Joachim Gerstenbüttel u. a., von denen zum Teil nur die Namen ihrer Dialoge erhalten sind[2]. Ahle stand mit seiner Dialogsammlung in ähnlichem Ansehen wie Hammerschmidt, den er in der Gedrungenheit der Anlage und in der feinen Charakterzeichnung der Personen übertrifft. Neben den bisher beliebten Dialogstoffen (Verkündigung, Lazarus und der Reiche, Gabriel und Zacharias) finden sich hier eine Reihe neuer: Christus und Thomas, Pharisäer und Zöllner, Christus und Nikodemus, Petri Fischzug, das Evangelium vom großen Abendmahl, das unter allen das bedeutendste und zugleich das einzige ist, das fünf Sänger beschäftigt. Die übrigen geben Psalmtexte oder andere Evangeliensprüche[3]. Matthias Weckmann's neuerdings wieder gedruckter Verkündigungsdialog mit dem schönen Anfang:

---

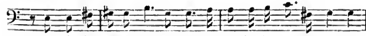
[1] Die Verwandtschaft einiger Dialoge Hammerschmidt's mit solchen des Carissimi weist auf eine gemeinsame Quelle. Vgl. Hammerschmidt's »Herr, wer wird wohnen in deinen Hütten« (Teil I, Nr. 8 der *Dialogi*) mit Carissimi's »Domine quis habitabit in tabernaculo tuo« oder seinen *Martyres* (S. 70). Der katholische Ursprung dieser Dialogbehandlung ist unbezweifelbar.

[2] Wie reich die Dialogkomposition im 17. Jahrhundert von deutschen Kantoren und Organisten bestellt wurde, zeigt der von M. Seiffert in Sammelb. der Internat. Musikges. IX, S. 594 ff. abgedruckte Katalog der ehemals in der Michaelisschule zu Lüneburg vorhandenen Musikalienhandschriften.

[3] Vollständiges Exemplar in der Herzogl. Bibl. Gotha. Zwei Proben in Bd. V der Denkmäler deutscher Tonkunst. S. auch J. Richter in Monatshefte für Musikgeschichte, 1880, S. 63 ff.



sticht durch gesättigten Ausdruck und Adel der Melodik hervor; durch zarte Flötenritornelle weiß der Komponist das Anmutvolle der Menschenjungfrau von der mit Violinklang umstrahlten Lichtgestalt des göttlichen Boten aufs schönste abzuheben[2]. Mehr auf Chorwirkungen angelegt ist Christoph Bernhard's aus Evangelienworten frei aufgebauter Dialog »Wahrlich ich sage euch, so ihr den Vater bitten werdet in meinem Namen«, ein Gespräch Christi mit seinen Jüngern. Als Schüler Schützens entfaltet Bernhard eine Gabe der Deklamation, wie sie schmiegsamer und eindrucksvoller nicht gedacht werden kann; so gleich anfangs bei den Christusworten:



Schlichte, herzliche Freude spricht aus dem Schlußchor »Das ist die Freudigkeit«, an dessen Halleluja-Coda sich auch der Solobaß beteiligt. — Auch Heinrich Schütz selbst bestellte den gottesdienstlichen Dialog. Ein großzügiger, noch halb motettischer über die Flucht nach Ägypten, und ein kleinerer, der die Episode von Jesus im Tempel behandelt, steht im III. Teile der Symphoniae sacrae (1650), ein dritter über das Thema der Verkündigung in den Kl. Geistl. Konzerten von 1639. Ein vierter, *Vom reichen Mann und armen Lazarus*[3], zeichnet sich durch lebendige Szenenführung und größere Anlage aus. Das aus Luk. 16, 24—31 genommene Wechselgespräch wird durch eine dreistimmige Sinfonia

[1] Der Neudruck (Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. VI) setzt irrtümlich *gis*. Exemplar in Tabulaturschrift in der Universitätsbibl. Upsala.

[2] Ein zweiter Dialog »Colloquium Tobiae, Angeli et Raguelis« ist verschollen.

[3] M. Seiffert, Sammelb. der Internat. Musikges. I, S. 216. Zeit der Entstehung: um 1630.

und ein dreistimmiges, später um eine vierte Stimme vermehrtes Gesangsensemble eingerahmt, das die letzten Worte des Abraham als Schluß wiederholt. Die Reden Abrahams sind mit Querflöten, die des Reichen mit Violinen begleitet.

Obwohl der Dialog in der schlichten Gestalt, wie ihn diese Männer festgelegt, bis ans Ende des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus bestand, erkannte man doch schon früh die Möglichkeit einer Erweiterung zu größeren oratorischen Gebilden. Um dieselbe Zeit, da in Italien Carissimi und sein Textdichter anfingen den lateinischen Bibeldialog mit Nebenepisoden als Freudenliedern, Klagegesängen usw. zu bereichern, tauchen auch in Deutschland ähnliche Versuche auf. Der Actus musicus *De Divite et Lazaro* (1649) des Kantors Andr. Fromm in Stettin ist ein Beispiel. Die Anlage dieses geschichtlich interessanten, zuerst von R. Schwartz[1] beschriebenen Oratoriums ist folgende:

Sinfonia.
Prologus [Historicus]: Es war ein reicher Mann usw. (Luk. 16, V. 19—21).
Lazarus: Choral »Herzlich tut mich verlangen«.
Sinfonia (Ritornell).
Lazarus: Choral »Mit Fried und Freud fahr ich dahin«.
Himmlischer Chor: Motette *Ecce quomodo moritur* von Jac. Gallus.
Engel [Sopransolo]: Die Seelen der Gerechten sind in Gottes Hand.
Chorus profanus: Saufflied des Reichen und seiner Gesellen. Lustige Sinfonia.
Klage des Reichen, Gottes Fluch, Bitten des Reichen } (nach V. 22).
Sinfonia, schildert die Vorgänge in der Hölle (nach V. 23).
Der Reiche: Vater Abraham usw. (V. 24).
Abraham: Gedenke, Sohn usw. (V. 25).
Signum silentii generalis[2].
Lobgesang (sechsstimmig mit Instr.), Sopransolo (mit Gambe): »Wie bin ich doch so herzlich froh.« } Auf den Choral: »Wie schön leuchtet der Morgenstern.«
Lob- und Dankgesang (sechsstimmig mit Instr.).

Der Text besteht also teils aus buchstäblichem, teils aus frei in Handlung oder Schilderung umgesetztem Schriftwort (Vers 19—21, 24, 25 bzw. 22, 23), teils aus selbständigen, mit dem Evangelium nicht zusammenhängenden Einlagen. Man darf hier ohne weiteres

[1] Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig 1898, S. 61 ff.

[2] Hier wurde, wie sich das mit gleicher Bezeichnung auch in Passionen angedeutet findet, ein gemeinsames stilles Gebet verrichtet.

direkte oder indirekte Einflüsse von Italien annehmen, da nur dort diese Art von Dialogen bestand. Neu war indessen die Einführung von Chorälen. Sie besiegeln nicht nur den echt protestantischen Geist der Schöpfung, sondern bereichern sie auch um symbolische Züge, die den Italienern fremd waren. Wie sinnig ist es gedacht, den frommen Lazarus angesichts des Todes mit zweien der beliebtesten Sterbechoräle einzuführen, sein seliges Leben im Himmel durch den Choral vom Morgenstern zu symbolisieren und vorher, als sein Leib der Erde anvertraut wird, einen idealen Chor, das *Ecce quomodo* des Meisters Gallus, anstimmen zu lassen, das freilich als Einlage in die Passion längst beliebt war.

Ob der poetische Gedanke Fromm's, Choralzitate einzuflechten, von andern Zeitgenossen alsbald aufgegriffen wurde, ist zurzeit nicht zu ermitteln. Allem Anscheine nach nicht; denn das nächste Zeugnis für die Aufnahme von Chorälen in oratorische Gebilde begegnet uns erst 23 Jahre später in der oratorischen Passion von Sebastiani (1672). Doch mag der Gedanke in norddeutschen Kreisen nie ganz vergessen worden sein, da im letzten Drittel des Jahrhunderts der Choral auch schon in den Lübecker Abendmusiken eine hervorragende Rolle spielt. Von Buxtehude's hierher gehörenden Adventsoratorien ist die Musik verloren. Erhalten hat sich nur ein einziges Textbuch »Die Hochzeit des Lammes und die freudevolle Einholung der Braut zu derselben« (1678)[1], das von dem Gleichnis von den fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen und Christi Gericht über sie erzählt. Hier steht das Bibelwort ebenfalls nicht mehr allein, sondern ist mit freier strophischer Dichtung und Choralversen vermischt. Vermutlich war das auch bei den übrigen Texten der Fall. — Unter Buxtehude's Kirchenkantaten[2] finden sich zwei in Dialogform: »Wo soll ich fliehen hin «und »Herr, ich lasse dich nicht«, mit prächtiger Musik, denen indes keine über den älteren Dialog hinausweisende Stellung zukommt. Nur dafür können beide als Beispiele gelten, daß seit den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts der biblische Dialog Ahle'scher Herkunft zu verschwinden beginnt, um Stücken Platz zu machen, die — trotzdem ihnen noch immer der äußeren Form wegen die Be-

[1] Exemplar handschriftl. Stadtbibl. Lübeck. Von drei anderen Oratorien sind die Titel bekannt: »Himmlische Seelenlust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unsers Heylandes Jesu Christi« (1683), »Das allererschröcklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit, gesprächsweise vorgestellet« (1683), »Vom verlorenen Sohn« (1688). Dazu K. Stiehl, Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck, 1886; Seiffert, Jahrbuch Peters 1902, S. 16ff.

[2] Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XIV.

zeichnung »Dialog« beigelegt wird — gar keine eigentlichen Wechselgespräche mehr enthalten, sondern auf Bibelsprüche oder Psalmverse zurückgehen. Solche Pseudo-Dialoge liegen von Joach. Gerstenhüttel, Christoph Bernhard, Joh. Phil. Krieger[1] u. a. vor.

Dagegen taucht um die gleiche Zeit der Allegoriendialog in Deutschland wieder auf. So besitzt die Universitätsbibliothek in Upsala einen großen, in drei Akte zerfallenden Allegoriendialog unbekannter Herkunft[2], in dem Chöre und Sologesänge (Geiz, Leichtfertigkeit, Hoffart, Jesus, göttliche Stimme) unter Beteiligung eines stark besetzten Orchesters mit Chorälen abwechseln. So schreibt Joh. Seb. Bach seinen ergreifenden Dialog zwischen Furcht, Hoffnung und Stimme des heiligen Geistes (»O Ewigkeit, du Donnerwort«, 2. Bearbeitung; Kantate No. 60 der Gesamtausgabe) und mehrere andere, die als Zwiegespräche Christi mit der gläubigen Seele aufzufassen sind[3]. Sie stehen auf der Linie, die über Hammerschmidt hinweg zu den allegorischen Dialoglauden der Neri'schen Zeit zurückführt[4]. Der Donnerwortdialog erinnert in der Art, wie auf das angstvolle Drängen des Sünders hin die Stimme des heiligen Geistes mild tröstend von oben herabklingt, unmittelbar an E. Kindermann's Dialog von 1642 (s. oben S. 150) und gewinnt an Poesie, wenn sich der Sänger der »Stimme« wie dort etwas in der Ferne aufstellt. Im übrigen war aber gerade Bach ein erklärter Feind von Allegorien und hat es nie über sich bringen können, die betrachtenden Arien seiner Passionen, seines Weihnachtsoratoriums, seiner Kantaten einer »Hoffnung«, »Religion«, »christlichen Kirche«, »Demut« usw. in den Mund zu legen, wie seine Hamburger Kollegen es taten. Bezeichnend für seine weitherzigere Auffassung ist auch, daß er die Kantate *Kommet, eilet, laufet* (1736)[5], die er zuerst als oratorischen Dialog zwischen den beiden Marien, Petrus und Johannes angelegt hatte, später derart veränderte,

[1] Von Gerstenbüttel, der von Mattheson als Dialogkomponist vor allen hervorgehoben wird, z. B. »Ich bin wie ein verirret und verloren Schaf« (Kgl. Bibl. Berlin Ms. 7310), von Bernhard »Wohl dem, der den Herren fürchtet«, von Krieger »Die Welt kann den Geist der Wahrheit nicht empfangen« (Kgl. Bibl. Berlin Ms. 12152).

[2] Sign. Ms. 71. Anfang des ersten Chors: »Wacht! Euch zum Streit gefasset macht, o ihr Menschenkinder« (um 1690, vielleicht von Buxtehude?).

[3] Meist für Sopran und Baß; so: Liebster Jesu, mein Verlangen (Nr. 32), Ich geh und suche mit Verlangen (Nr. 49), Selig ist der Mann (Nr. 57), Ach Gott, wie manches Herzeleid (2. Bearbeitung Nr. 58). Nach Eitner, Quellenlexikon, schrieb auch Buxtehude einen *Dialogus inter Christum et fidelem animam* (Wo ist doch mein Freund hingegangen, Kgl. Bibl. Brüssel).

[4] S. oben S. 34 f.

[5] Bd. 21 der Gesamtausgabe.

daß er die Personennamen fallen ließ und das Anfangsduett der Jünger (unter Beibehaltung des Mittelsatzes) zu einem Chore umarbeitete. Das subjektive Moment der Andacht dünkte ihm auf diese Weise wirksamer herauszutreten, als wenn des Hörers Phantasie an die Vorstellung konkreter Persönlichkeiten gebunden bliebe. In dieser Gestalt ist das Werk zu einer Kantate geworden wie jede andere, und nur der Erinnerung an ihre erste Form verdankt sie die Bezeichnung »Osteroratorium«[1]. Auch die Himmelfahrtskantate *Lobet Gott in seinen Reichen* (No. 11), obwohl von Bach selbst Oratorium genannt, enthält sich jedes dialogisierenden, folglich oratorischen Moments, und ähnliches ist bei einer langen Reihe Kantaten betrachtenden Inhalts von Telemann, Kunzen, Stölzel, Graupner u. a. der Fall, mit denen man Ostern, Pfingsten, Weihnachten, Michaelis, Neujahr usw. feierte. Sobald nur eine Kantate zweiteilig war und verschiedene Sänger beschäftigte, glaubte man sie als Oratorium ansprechen zu dürfen. Dieser Umstand rechtfertigt, daß eine Menge unter dem Namen »Oratorio« überlieferter Festkantaten an dieser Stelle übergangen werden. Durch sie wurde jedenfalls der bescheidenere Dialog bald überflüssig, und bereits 1739 nennt ihn Mattheson eine »etwas abgebrachte Gattung der Kirchenstücke, welche anitzo auf einen andern Fuß gesetzet sind«[2].

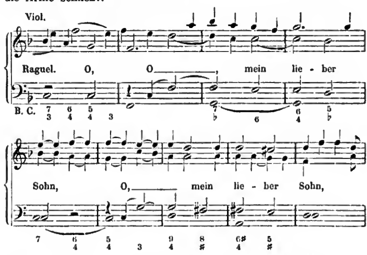
Der außergottesdienstliche Dialog, der mit der gottesdienstlichen Evangelienlektion gar keinen Zusammenhang hatte, folglich alttestamentliche Historien heranziehen konnte, fand im 17. Jahrhundert in Deutschland nur geringe Pflege. Was bis jetzt an Hauptwerken dieser Gruppe bekannt geworden ist, beschränkt sich fast nur auf das Repertoir der oben (S. 141) genannten Kirchenkonzerte des Weckmann'schen Collegium musicum in Hamburg. So gibt Johann Rosenmüller in seinem Dialog *Tobia und Raguel*[3] ein musikalisch aufs feinste ausgearbeitetes Familienidyll: Tobias tritt mit dem Engel beim alten Raguel ein, wirbt um dessen Tochter und erhält seinen Segen. Der Gesangsstil hält auch hier, wie üblich, die Mitte zwischen Arie und ausdrucksvollem Rezitativ. Der Dialog fließt leicht und ungezwungen mit reizenden Anspie-

[1] Dazu Rust's Vorwort im genannten Bande der Gesamtausgabe.
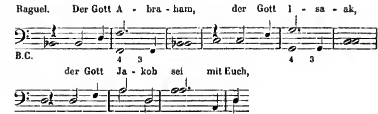
[2] Vollk. Kapellmeister, S. 220. Das hinderte jedoch ein gelegentliches Auftauchen in späterer Zeit nicht. Noch der junge Mozart schrieb 1767 für Salzburg einen Dialog zwischen Engel und Seele unter dem Titel »Grabmusik« (Köch. Nr. 42).

[3] Handschriftlich in Orgeltabulatur in der Universitätsbibl. Upsala (Sammelband G. Düben's Ms. 78 (1667). Dazu auch M. Seiffert, Sammelb. der Int. Musikges. II, (1900) S. 116ff.

lungen auf die wechselnden Situationen dahin und hat seinen ersten Höhepunkt dort, wo Raguel den Neffen erkennt und gerührt in die Arme schließt:



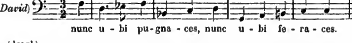
den zweiten dort, wo er ihm den Segen des Alters erteilt:

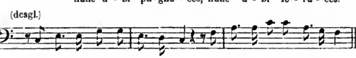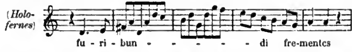


Ein Terzett, an dem die Instrumente mit ausgesucht schöner Melodik selbständig teilnehmen, bildet den Schluß. In größeren Dimensionen bewegen sich die beiden lateinischen Dialoge *Davidis cum Philisteo* und *de Holoferne* von Caspar Förster[1]. Förster war, bevor er 1660 das Amt als Kapellmeister in Kopenhagen antrat, zweimal in Italien gewesen. Ohne Zweifel hatte er in Rom Carissimi persönlich kennen gelernt. Nicht nur nahm er von dort die Vorliebe für den lateinischen Dialog mit, sondern eignete sich auch gewisse Stilelemente des Italieners an: dessen eigentümliche

[1] Handschriftlich in Tabulaturkopie G. Dühen's in der Universitätsbibl. Upsala Ms. 78. Beide tragen die Jahreszahl 1667 als Datum der Kopie.

Melodiebildung, die Strenge und Reinheit seiner Deklamation, das Bestreben, die Handlung durch Chormitwirkung dramatisch zu gestalten. Seine lateinischen Texte sind in Bildern, Onomatopöien, Prolog- und Epilogwendungen denen des Carissimi treulich nachgebildet, und auch seine Musik steht unter dessen Banne[1]. Drei Proben für Försters Abhängigkeit genügen:
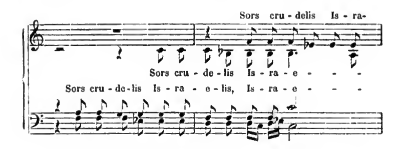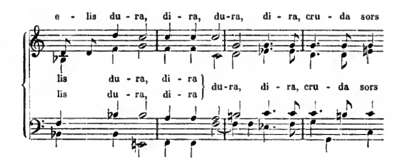






Trotz aller Anklänge aber bewahrt sich Förster doch eine gewisse Originalität. Die Formen ariosen Inhalts laden viel weiter aus als die Carissimi's, stehen in der melodischen Erfindung höher und weisen gegen die mehr al fresco hingeworfenen Sätze des Italieners minutiösere Detailarbeit auf, Eigenschaften, die der Deutsche wohl der Schulung in der heimischen Kirchenkantate verdankte. Da legt er der Judith einen lockenden Schmeichelgesang mit höchst eigentümlichen Metren in den Mund, läßt den betörten Holofernes ein Trinklied voll rollender Koloraturen auf »bibe et inebriare«, den israelitischen Heerführer einen jauchzenden Siegesgesang anstimmen, gibt dem Riesen Goliath (Baß) eine Arie, die den ungestümen Polterer aufs treffendste zeichnet und in der musterhaft geschlossenen Form — es ist eine da capo-Arie — ein Meisterstück genannt werden kann. Lebhafte Violinritornelle unterstützen die Sänger und weiten sich mitunter zu kleinen Programmsinfonien aus. Im *Holofernes* ist das allmähliche Einschlafen des Tyrannen instrumental geschildert, im *David* wird die einleitende

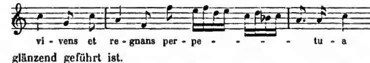
[1] Einen dritten, freilich gottesdienstlichen Dialog (»1. sabbati post Trinitatis«) in lateinischer Sprache *de Divite et paupere* von Förster enthält dieselbe Bibliothek unter Ms. 81 (mit dem Datum 1663) ebenfalls in Tabulatur Düben's. Eingeleitet durch eine Sinfonia und einen dreistimmigen Chor *Vanitas, vanitatum*, der am Schluß wiederholt wird, schließt er sich dem *Dives malus* des Carissimi im Wechselgespräch so genau an, daß man die in der Handschrift fehlenden Textworte nach dem italienischen Stücke geradezu ergänzen kann.

Fanfarensinfonie später um weniges verkürzt als Zweikampfsmusik wiederholt. Und auch in den Chören erhebt sich Förster über Carissimi, insofern er interessanter moduliert und gelegentlich zur Fuge greift. Im *Holofernes* treten die zitternden Israeliten mit einem prächtigen dissonanzenreichen Satze »O clades horrendae« auf, der den Schrecken betont, während im *David* bei gleicher Situation der Ausdruck ohnmächtiger Verzweifelung den Ausschlag gibt:





Ähnlich läßt Händel seine großen Chorlamentos beginnen. An Händel denkt man wohl auch bei Förster's Philister- und Heidenchören (»Bella quis non geret«, »Bella movet Israel«), die eine Charakterisierung des Heidentums freilich noch mit sehr bescheidenen Mitteln, nämlich durch lebhaftere Rhythmen, anstreben. In einem einzigen Falle steht der Chor außerhalb der Handlung: in *Holofernes* übernimmt er den Epilog »O mortales cuncti fideles«, hervorragend durch eine Doppelfuge über die Worte »per seculorum secula vivens et regnans perpetua«, in der namentlich das zweite Thema



glänzend geführt ist.

Zu diesen außerordentlichen Talentproben Förster's haben sich vorläufig keine ebenbürtigen Seitenstücke deutscher Abkunft finden lassen, obwohl die Blütezeit des Hamburger Collegiums sicher mehrere solcher gesehen hat. Denn daß Carissimi als Kantatenkomponist auch andere norddeutsche Musiker in Bann schlug, lehren die Vokaltabulaturen Düben's in der Universitätsbibliothek Upsala, lehrt auch der Dialog zwischen Adam, Eva und der Schlange des holsteinischen Kapellmeisters Augustin Pfleger in dessen *Psalmi*, *Dialogi et Motettae* 1661. Von Joh. Val. Meder in Danzig wissen wir sogar bestimmt, daß er ein Oratorium Carissimi's, das bis jetzt nicht wieder aufgefundene *Suonerà l'ultima tromba*, in der Hand hatte[1]. — In Süddeutschland lassen sich Spuren Carissimi's nachweisen bei Samuel Capricornus (Bockshorn), der 1659 in seinem *Theatrum musicum* (1. Teil) lyrische Dialoge in lateinischer Sprache brachte[2] und 1669 einen zweiten Teil folgen ließ, der an vierter Stelle des Italieners *Judicium Salomonis* enthält.

[1] Mattheson, Ehrenpforte S. 220. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft VII, S. 44. S. auch oben S. 71 Anm. 3.

[2] Exempl. in der Landesbibl. Kassel.

III. Abschnitt.

Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert.

1. Kapitel.

Reformbestrebungen in Wien.

Obwohl noch nicht hundert Jahre alt, hatte das Oratorium bis zum Jahre 1700 eine Reihe Wandlungen durchgemacht, die es von den ersten Typen weit ab führten. Aus schlichten Dialogen waren große, doppelteilige Stücke mit raffinierter Szenenanlage geworden, die nach der Meinung der Zeit keinen Vergleich mit den antiken Tragödien zu scheuen brauchten. Am weitesten hatte es sich dichterisch von seinen Urbildern entfernt. Was ehemals aus unbefangener Bibellektüre, aus lauterem religiösen Sinn heraus geschaffen war, das lief jetzt nur zu oft aus trüben Quellen, wurde vom falschen literarischen Ehrgeiz schwacher Reimkünstler gespeist. Von der Bibel weg hatte man sich mehr und mehr der Heiligengeschichte zugewandt und unter dem Deckmantel bekannter und verehrter Märtyrernamen Stoffe daraus verarbeitet, deren Unziemlichkeit, ja Anstößigkeit in schroffem Widerspruch zu dem ehemaligen Oratorienbegriff Neri's und seiner Nachfolger stand. Es erging schließlich dem Oratorium ähnlich wie der italienischen Oper und Tragödie vor 1700: Einseitigkeit, Schönrednerei, Sensationssucht und kritikloses Nachahmen mißverstandener Antike hatten bald einen Zustand herbeigeführt, der Weitblickenden den Gedanken einer Reform nahelegte.

Von seiten der Musiker war ein Eingriff kaum zu erwarten. Gerade sie waren bei den Neuerungen der letzten Jahrzehnte am allerwenigsten zu kurz gekommen, hatten vielmehr Ursache, den Dichtern in den meisten Fällen dankbar zu sein für die Fülle von bunten und aufregenden Situationen, die die Textbücher boten. Die oft zweifelhafte moralische Gesinnung ihrer Librettisten kümmerte sie weniger als deren Geschick, neue poetische Bilder zu erfinden und Arienverse klug anzuordnen. Und so lag — soweit das italienische Oratorium in Frage kommt — die Möglichkeit einer Reform füglich in der Hand der Dichter. Der erste, der damit Ernst machte, war Apostolo Zeno (1669—1750), seit 1718 Hofpoet am Wiener Kaiserhofe. Unbefriedigt vom Mechanismus der bis-

herigen Oratoriendichtung schritt er zur Aufstellung neuer Grundsätze, die er in der Vorrede seiner siebzehn »Poesie sacre drammatiche« (Venedig 1744) niedergelegt und in Briefen an Zeitgenossen mannigfach ergänzt hat[1]. Zeno forderte zweierlei: Zurückgehen auf die Bibel als den »wahren Kompaß« für Oratoriendichter und strengste Wahrung der aristotelischen Einheiten der Handlung, der Zeit und womöglich auch des Ortes. Als Ziel schwebten ihm »geistliche Tragödien« vor, die, obgleich nur zum Absingen bestimmt, so geartet sind, daß sie unter Umständen wirklich auf der Bühne aufgeführt werden können[2]. Mit der ersten Forderung, die heiligen Schriften der Patriarchen, Propheten und Apostel wieder als einzige Stoffquelle anzuerkennen, trat Zeno in offenen Gegensatz zu Spagna, folgte aber darin zur einen Hälfte nur einer alten Wiener Tradition. Denn gerade in Wien war das biblische, insbesondere alttestamentliche Oratorium nie ganz verschwunden, sondern neben dem Sepolcro und heiligengeschichtlichen fast Jahr für Jahr mit mindestens einem Exemplar vertreten gewesen. Die Aufführung von *Sisara*, Zeno's erstem Oratorium, im Jahre 1719 (mit der Musik von Porsile) bedeutete in dieser Hinsicht keineswegs einen Ausnahmefall. Bemerkenswert dagegen ist, daß vom selben Jahre an das Heiligenoratorium in Wien verschwindet und dem biblischen Platz macht, — eine Wendung, die allerdings Zeno nicht allein zuzuschreiben ist, sondern ihren Grund im Erwachen eines neuen religiösen Sinns in diesen Jahren überhaupt hat. Es war die Zeit da Racine's *Athalia* und *Ester* ins Ausland dringen und sofort nachgeahmt werden[3], da der Herzog Annibale Marchese mit seinen »christlichen Tragödien« hervortritt, die Jesuiten Bettinelli und Granelli berühmte biblische Dramen schreiben. Zeno selbst bekannte sich indirekt zum Kreise dieser Bibelfreunde und Geschmacksregeneratoren, indem er seinen *Joas* (1726) der *Athalia* des Racine, seinen *Sedecia* (1732) der gleichnamigen Tragödie des Granelli nach-

[1] *Lettere* di Apostolo Zeno (sec. Edizione), Venedig 1785. V, S. 10 [1734]: »Sappia per altro, che io ho data a questa sorte di Componimento una forma, a mio credere, più regolare di quella che prima aveva, avendone tolti via certi abusi, che più risaltavano alla vista, e ho ridotti li miei ad un segno di poter esser anche rappresentati, come di fatto alcuno n'è stato recitato in qualche Comunità Religiosa, e con felice successo.«

[2] » . . . procurai finalmente di ordinarle in guisa e di stenderli, che fossero non solamente cantabili, ma rappresentabili ancora . . . eglino sacre musicali Tragedie ragionevolmente nomar si potessero« (Vorrede). Hierzu auch Kretzschmar, Führer II_2, S. 18f.

[3] In Italien zuerst von Pier Jacopo Martelli (1665—1727); s. Wiese und Percopo, Geschichte der italienischen Literatur (1899), S. 428.

bildete. Sein Hinweis auf Bibel und biblische Geschichte war also zur andern Hälfte durch den religiösen Zeitgeist bedingt. Und dieser macht sich auch in den Dichtungen selbst bemerkbar. Von den älteren der A. del Negro, Bernardoni, Nunzio Stampiglia, Pariati unterscheidet sie eine ernstere, religiösere Haltung, wahrhaft oratorischer Geist und vornehme Sprache. Briefstellen beweisen, wieviel Sorgfalt er auf sie verwandte, wie er um innere Sammlung ringt, wenn es ans Dichten geht, wie er Umarbeitungen und Verbesserungen nicht scheut, um die erstrebte »Vereinigung von poetischer Idee und evangelischer Wahrheit« zu erreichen[1]. Oft klagt er über die Schwierigkeit, der gewaltigen religiösen Themen Herr zu werden, setzt ab und wendet sich andern zu[2]. Ihm liegt daran, die Fabel zu vereinfachen, größere Klarheit in den Aufbau zu bringen, die »freien Erfindungen«, die sich vorher so aufdringlich bemerkbar gemacht und den ethischen Kern der Handlung vielfach verhüllt hatten, auf das geringste Maß zu reduzieren und dafür das Bibelwort selbst, in Verse umgegossen, eintreten zu lassen. Um der Erbauung des Lesers dabei zu Hilfe zu kommen, merkt er jedesmal im Texte die heiligen Bücher, Kapitel und Verse gewissenhaft an. Ja so großes Gewicht legte der Dichter auf die dogmatische Richtigkeit des Textes, daß er sein Oratorium *Gerusalemme convertita* dem Komponisten nicht eher übergab, bis es von zwei Wiener Theologen geprüft und gebilligt worden war[3]. Ferner widerstrebte es ihm — und darin geht er vielen späteren Oratoriendichtern voran — göttliche Personen redend einzuführen. Wie unpassend erscheine es doch, sagt die Vorrede der »Poesie sacre«, wollte man Gott, Christus usw. in profanen Ausdrücken, in gewissen unziemlichen Vergleichen und liedhaften Gesängen sprechen lassen. Selbst den von Metastasio eingeschlagenen Ausweg, wenigstens Engel als Verkündiger göttlicher Gebote eintreten zu lassen, vermeidet er.

In dieser ethisch vertieften Auffassung vom Wesen des Oratoriums und in den Beispielen, die er gab, lag der wertvollste Teil der Reform Zeno's. Minder wichtig war sein Ruf nach Erneuerung der aristotelischen Einheitsregeln, deren Bedeutung fürs Drama gerade damals Vinc. Gravina wieder hervorgehoben hatte. Ja, indem Zeno durch diese Beschränkung in noch stärkerem Maße als Spagna das Oratorium dem Drama gleichzumachen trachtete, schadete

[1] *Lettere* IV, S. 355 (1732), 364 (1733).
[2] *Lettere*, IV, S. 400 (1733).
[3] *Lettere* IV. S. 364. Dieses Oratorium ist das einzige aus Zeno's Feder, das in der Gestalt der »Gerusalemme« eine allegorische Figur besitzt.

er der Gattung mehr als er ihr nützte[1]. Seine eigenen Dichtungen sind von Trockenheit und Monotonie nicht frei, ihnen fehlt das Zwingende, das Lebensvolle. Reich an schönen Stellen und treffenden Sentenzen scheinen sie mehr abgeschliffenem Kunstverstande als Inspiration entsprungen zu sein. Trotzdem schätzte sie der Verfasser höher ein als seine Opernlibretti, auf die er in späteren Jahren wie auf Jugendsünden zurückblickte[2].

Was Zeno fehlte: starke dichterische Potenz, das brachte der Römer Pietro Trapassi, genannt Metastasio (1698—1782) mit, den Zeno selbst bei seinem Weggange von Wien (1729) als Nachfolger am Kaiserhofe vorgeschlagen hatte. Metastasio baut auf Zeno weiter. Auch ihm gilt die Bibel als Richtschnur, auch er folgt den Regeln, die Gravina, sein erster Protektor, für die Tragödie im allgemeinen aufgestellt hatte. Aber ein feines Gefühl für das, was trotz dieser Beschränkungen das Oratorium vom Bühnendrama unterscheide und was es an besonderen Möglichkeiten der Entwickelung biete, ließ ihn neue Muster finden. Vor allem besaß Metastasio nicht den Ehrgeiz, seine Oratorien zugleich als Tragödien auszugeben, er wählte den anspruchslosen Titel »Componimenti sacri«. Wohl sind sie zur Not ebenfalls szenisch darstellbar, doch würde die Szene wohl mehr illusionsstörend als illusionsfördernd wirken; denn Metastasio beschränkt sich auf ein Minimum äußerer Handlung, legt die entscheidenden Vorgänge gern außerhalb der Dichtung oder streift sie doch nur ganz flüchtig, so daß bei szenischer Darstellung die Hauptsache, die Aktion, brach gelegt wäre. Alle Kraft verwendet er auf die Schilderung der inneren Erlebnisse seiner Helden, auf Erzeugung seelischer Spannungen und Lösungen. Den Dialog sucht er mit solcher Schärfe und psychologischer Wahrheit zu führen, daß die Personen in greifbarer Gestalt hervortreten und ihre phantasiemäßige Ergänzung zu Menschen von Leib und Blut einen der eigenartigsten Genüsse für Leser und Hörer bildet. Mit Sorgfalt malt er die äußere Umgebung, den Vordergrund, auf dem sich die Handelnden bewegen, ihr Gehen, ihr Stehen, ihre Mimik, ihre Gebärden, sei es in Ausrufen, in Selbstgesprächen, sei es in Frage und Antwort. Der große Monolog der Judith im zweiten Teile der *Betulia liberata* (1734), wo in solcher Weise der Mord des Holofernes spannend zur Kenntnis ge-

[1] Er selbst schwankte später, als er seine Oratoriendichtungen sammelte, ob er ihnen den allgemeineren Titel »Poesie sacre drammatiche« oder den spezielleren »Drammi sacre« mitgeben sollte. *Lettere* IV, S. 462; V, 9 f. Als Untertitel hat jedes Stück »Azione sacra«.

[2] *Lettere* IV, 382; V, 191.



bracht wird[1], die Wechselreden in der *Sa. Elena al Calvario* (1731) sind dafür Beispiele. Wie hier, wo die »zarten und frommen Affekte« dargestellt werden sollen, die die Auffindung des heiligen Kreuzes im Herzen der christlichen Kaiserin erweckt, — wie hier der Dichter gleich am Anfang des Hörers Phantasie auf den Gipfel Golgathas versetzt, wie er den Pilgerzug mit Eudossa und Eustatio an der Spitze den Berg heraufkommen läßt, den Anbruch des Morgens andeutet, wie später das Suchen und Finden des heiligen Grahes und die Weihe des ersten Eintritts geschildert wird, — alles im Verlaufe eines in gewähltesten Ausdrücken dahinfließenden Zwiegesprächs, das erklärt, warum Metastasio zu einem der populärsten Dichter Italiens und zum Ideal seiner komponierenden Zeitgenossen werden konnte.

Pasquetti[2] sieht in manchen Teilen der Oratorien Metastasio's religiöse Selbstbekenntnisse und glauht, daß kein Dichter vor ihm mit gleicher innerer Anteilnahme an den heiligen Stoff herangetreten ist. Als ein Zeugnis dafür mag jene Szene der *Betulia liberata* gelten, in der Osias, das Haupt der helagerten Stadt, Achior, den heidnischen Hauptmann, durch dialektische Kreuz- und Querfragen so in die Enge treiht, daß dieser endlich hekennen muß: es giht nur einen Christengott. Da diese Stelle für die Richtung des katholischen Oratoriums dieser Zeit charakteristisch ist und zugleich den Gegensatz zum Oratorium Händel's scharf heleuchtet, mag hier ein Ausschnitt in der deutschen Übersetzung eines Dresdener Texthuches vom Jahre 1805 folgen.

Osias. Glaubst du wohl, Achior,
daß ohne eine Ursach
etwas entsteben könne?
Achior. Nein.
Osias. Wenn du mit den Gedanken
von einer nun zur andern übergehst,
wirst du dann nicht bekennen müssen, daß
von einer Grundursache
die andern all' abhängig sind?
Achior. Damit beweisest du das Dasein eines Gottes,
nicht aber, daß er einzig sei.
Und warum könnte unsre Götter man
als Grundursachen nicht betrachten?
Osias. O welche Götter, teurer Fürst?
Von euch geschnitzte Marmorblöcke?
Achior. Wenn aber diese Marmorblöcke
Sinnbilder der unsterhlichen
Urwesen aller Dinge sind?
Wirst du auch dann noch folgern,
daß meine Götter nicht
als echte Götter gelten können?
Osias. Ja, allerdings, weil ihrer viele sind.
Achior. In ihrer Anzahl seh ich nicht
den mind'sten Widerspruch.
Osias. Hier sieh ihn: keinen Gott
kann icb mir denken,
der nicht vollkommen ist.
Achior. Die Ansicht find icb richtig.
Osias. Und sag icb nun »vollkommen«,
mein ich zugleich »unendlich«.
Achior. Das eine faßt das andere in sich,
wer könnte das nocb leugnen.
usw.[3]

[1] Ein Vergleich dieser Szene mit der entsprechenden in Hebbel's »Judith« ist nicht uninteressant.

[2] L'Oratorio musicale, S. 428f.

[3] Diese Stelle hat bereits Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano (1783/85), als Wagnis des Dichters hervorgehoben. Man sehe, wie sich Mozart bei der Komposition (1772) mit ihr abgefunden (Ges.-Ausg. Serie 4, Nr. 4).

In katechetischen Lektionen dieser Art oder in Abschnitten, wo die Leidenschaft des Dramatikers zügellos hervorbricht, wie in der Verhörsszene des ersten Teils des *Giuseppe riconosciuto* (1733), treten Wärme und Empfinden selbstverständlich zurück. Daß aber Metastasio auch hierüber verfügte, zeigen seine Familienidyllen im *Isacco* (1740) und im *Abele* (1732), wo der Verzicht auf äußere Handlung, die Beschränkung auf bloß seelische Geschehen auf die Spitze getrieben ist. Dieser Abraham, diese Sarah, dieser Adam und sein Weib sind höchst empfindsame Gemüter, im Affekt leicht übertreibend, hier und da reichlich sentimental, im ganzen aber Menschen, die ihren Schmerz groß, ihre Freude mit Würde tragen, wie es das fein gesittete 18. Jahrhundert liebte. Und so wenig Metastasio's Hauptgestalten leblose Schemen, empfindungslose Statisten sind, so wenig gehören sie auch zur Klasse jener rohen Italiener, wie sie sich vordem in Oratorienlibretti so gern breit machten. Gewiß gebärdet sich in der vielbewunderten Eingangsszene der *Passione* (1730) Petrus ganz wie ein italienischer Theaterheld, und so manche andere Szene scheint nur bei vollem Rampenlicht zur Geltung zu kommen, aber das Maß des Schönen, auch in der Leidenschaft, ist selten überschritten, seltener jedenfalls, als in den zum Teil erbärmlichen Texten deutscher Oratoriendichter der gleichen Zeit[1]. Die Kunst, Gegensätze zu versöhnen, Licht und Schatten, starke und schwache Empfindungen weise zu verteilen, sie war's, die selbst einem Klopstock imponierte und Metastasio's Schöpfungen das Zeitalter der Empfindsamkeit überdauern ließ, sie ist's, die uns auch heute noch fesselt, obwohl wir — vor die Wahl gestellt — nicht zögern werden, jeden beliebigen Händelschen Oratorientext, z. B. die »Athalia« des schwachen Humphrey, denen des Metastasio, etwa dessen »Gioas rè di Giuda«, vorzuziehn.

Mit diesen allgemeinen dichterischen Vorzügen verband Metastasio noch eine Reihe besonderer; namentlich waren seine Arientechnik und die Anschaulichkeit seiner Sprache Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Hatte bei Zeno jeder Akt durchschnittlich sieben Arien bekommen, so beschränkte Metastasio die Zahl auf sechs. Von

[1] Welch feiner dramatischer Instinkt Metastasio bei der Wahl seiner Stoffe leitete, beweist sein Brief an den Ratssyndikus Schuback in Hamburg, der ihn auf das Thema »Der Gang nach Emmaus« aufmerksam gemacht hatte. »Il soggetto del viaggio e della cena d'Emaus«, schreibt Metastasio, »è gravido di grandi e teneri affetti, ma incontrarebbe insuperabili difficoltà per sottoporlo alle leggi d'una azione drammatica, ed oltre a ciò io non mi sentirei il coraggio d'intraprendere di far parlar degnamente un interlocutore così grande, come sarebbe il principale de' trè« (Vorrede zu Schuback's »Die Jünger zu Emmaus«, Hamburg 1778, 1. Teil).

Jugend auf mit Spiel und Gesang vertraut und der Komposition nicht unkundig, verstand er die Worte mit so vorzüglichem Feinsinn zu wählen und anzuordnen, daß dem Tonsetzer vollste Freiheit blieb im Anbringen von Wiederholungen, Inversionen, Rouladen und brillanten Kadenzen. Und galt es, des Musikers Phantasie durch Bilder und malende Ausdrücke anzuregen, so war seine Erfindung unerschöpflich[1]. Gleich Zeno hat aber auch er sich häufig in bloße Wort- und Gedankenspielereien verloren. Eine Sentenzenarie wie die des Petrus in der *Passione*:

Se la pupilla inferma
Non può fissarsi al sole,
Colpa del sol non è.
Colpa è di chi non vede,
Ma crede in oggi oggetto
Quell' ombra, quel diffetto,
Che non conosce in sè.

mußte des Musikers Phantasie von vornherein abtöten und zu abgegriffenen Formeln zwingen. Als der wertvollste Teil der Texte Metastasio's erscheinen daher heute nicht mehr die Arien, sondern die Rezitative, in denen sich seine Begabung von der schönsten Seite zeigt. — Eine Erweiterung des Choranteils hat Metastasio ebensowenig vorgenommen wie Zeno; auch bei ihm bleibt die alte Praxis vorbildlich: je ein Chor am Schluß der beiden Teile. Nur viermal[2] erscheinen vorübergehend auch in der Mitte kleine Chöre.

Mit Zeno und Metastasio sind die beiden Spitzen der Reformbewegung genannt. Andere Dichter schlossen sich an, zuerst die für Wien und Dresden schreibenden: Claudio Pasquini (Hauptwerke: *La caduta di Gerico* und *La deposizione dalla croce*), Steffano Pallavicini (*Il cantico de' tre fanciulli*, *La virtù appiè della croce*, *I pellegrini al sepolcro di N. S.*, sein Meisterstück, das an Beliebtheit mit Metastasio's *Sa. Elena* wetteiferte), Francesca Manzoni, Marco Coltellini, Leop. Villati, später auch die für Italien arbeitenden mit dem Unterschied, daß bei ihnen die Allegorie ein längeres Leben fristete.

[1] Vgl. J. A. Hiller, Über Metastasio und seine Werke, 1786, und desselben »Wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen usw.« 1767 (I), S. 387 ff.

[2] *Gioas* (I. Teil); *Betulia liberata* (II. Teil); *Sa. Elena* (I. Teil); *La Passione* (I. Teil).

2. Kapitel.

Das Oratorium der neapolitanischen Schule.

Allgemeines.

Unter dem Begriff »neapolitanische Schule« pflegt die allgemeine Musikgeschichte jene Gruppe von Komponisten zusammenzufassen, die vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts an der bis dahin dominierenden römischen und venezianischen Richtung einen neuen Stil und neue Formen entgegensetzten. Ihre angesehensten Vertreter stammten aus Neapel oder empfingen dort ihre Bildung. Mit Recht werden aber auch diejenigen zur neapolitanischen Schule gezählt, die außerhalb dieser Stadt und Italiens sich deren Tendenzen anschlossen. Wie von einer »neapolitanischen Oper« so darf auch von einem »neapolitanischen Oratorium« im weitern Sinne gesprochen werden.

Vor etwa drei Jahrzehnten ist Graf Laurencin in Wangemann's »Geschichte des Oratoriums« kritisch an die Literatur des neapolitanischen Oratoriums herangetreten und nach Untersuchung von Werken hervorragender Meister zu dem Resultat gekommen, daß ihre Leistungen in der Mehrheit einen Schandfleck in der neueren Musikgeschichte bilden, den aufzudecken dem Forscher mehr Qual als Genuß bereite. Der Kritik Laurencin's, die sich auf einen falschen Begriff des Oratoriums, nämlich den der »Kirchenmusik«, stützt, muß heute in vielen Punkten entgegengetreten werden. Die Entwickelung des italienischen Oratoriums, so wie sie sich uns bis jetzt zeigte, widerspricht durchaus seiner Einreihung unter der Rubrik »Kirchenmusik«, und es wäre verfehlt, die Aufgabe eines Oratorienkomponisten im ablaufenden 17. Jahrhundert der Aufgabe eines für den Gottesdienst schaffenden Meisters gleich zu setzen. Der Maßstab, den Bach's glaubenstiefe Frömmigkeit, Händel's sittlicher Ernst, Palestrina's Mystik an die Hand gibt, reicht zur Beurteilung des italienischen, insbesondere des neapolitanischen Oratoriums nicht aus. Nach wie vor blieb dieses bei den Italienern, was es von Anfang an gewesen: eine »erbauliche Unterhaltung« mit der Endabsicht, eine religiöse Katharsis hervorzurufen. Was dem Oratorium die Pforten des Gotteshauses öffnete, lag viel weniger in der Musik als im Stoffe beschlossen. Nur der Dichter war in Italien der eigentliche Sittenprediger, während der Musiker, der Begriffs- und Konfessionslosigkeit seiner Kunst eingedenk, seine Aufgabe lediglich

darin erblickte, den ihm anvertrauten Text in möglichst eindrucksvolle Töne zu fassen, ein Zweck, der ihm alle Mittel, auch die scheinbar profansten, heiligte. Soviel Meister auch erschienen, die über diesen naiv-unbefangenen Standpunkt hinausgingen und dem Stoffe als Ganzem höhere Anteilnahme schenkten, ebensoviel wären zu nennen, die ohne Seitenblicke nur mit der Absicht herantraten, schöne, wirkungsvolle Musik zu machen. Darüber waren sich schon nachdenkliche Zeitgenossen klar[1].

Darin freilich hat Laurencin recht, daß die Zahl der minderwertigen Oratorien neapolitanischer Abkunft besonders groß ist und selbst in Werken erster Meister auf lange Strecken der Ton der Genügsamkeit vorherrscht. Der Grund liegt einmal in der Begrenztheit der Formen, mit denen Oper und Oratorium jetzt zu arbeiten anfingen, in dem stereotypen Einerlei von Rezitativ und da Capo-Arie, zweitens in der Leichtigkeit, mit der halbwegs melodiebegabte Komponisten auch ohne Aufwand von Kunst mit Hilfe geschickter Sänger Erfolge erringen konnten. Drittens darf an das leicht entzündbare Naturell der Italiener erinnert werden und an ihre Neigung, den Erfolg des Augenblicks zu überschätzen. Da auf ein- oder zweimal aufgeführte Kompositionen gewöhnlich erst nach längeren Zwischenräumen wieder zurückgegriffen wurde[2] und dem Oratorium nur die verhältnismäßig kurze Fastenstagione zugemessen war, so ist das Streben gerade der Oratorienkomponisten nach Augenblickserfolgen erklärlich. Arbeiten wie die des Galuppi sind sprechende Zeugen. Was im 17. Jahrhundert häufig den Dichtern zur Last gelegt werden mußte: allzu sorglose, weltliche, ausschweifende Behandlung der Stoffe, das nahmen im folgenden die Musiker auf sich; der reuige Petrus, die büßende Magdalena, ein vom Schicksal hart mitgenommener Oratorienheld wie Jephta, sie singen jetzt nur zu oft vergnügte Lustspielarien, so daß auf mehr als fünfzig Prozent der musikalischen Leistungen das boshafte Scherzwort zutrifft: Oratorium a non orando.

---

[1] z. B. Dr. Brown, Betrachtungen über die Poesie und Musik. A. d. Englischen von J. J. Eschenburg 1769 (1763). S. 351: »Die Musik des Oratorio in Italien ist zu sehr opernmäßig; Simplizität, Pracht und andächtiger Ausdruck werden der Eitelkeit oder der übel angewandten Kunst des Componisten geopfert ... Alles geht dahin, es mehr zu einer Ergötzlichkeit zu machen, als Andacht und Tugend dadurch zu befördern.« Dazu Eschenburg's Anmerkung: »Dies Urteil des Herrn B. scheint mir sehr gegründet zu sein.«

[2] »L'Italien est aussi indifférent pour une musique de l'an passé que le Français en est partisan. De la musique nouvelle! Des acteurs nouveaux! Voilà ce que l'Italien demande.« Villeneuve, Lettre sur le Mechanisme de l'Opéra italien, 1756.

Eine kurze Gesamtcharakteristik des neapolitanischen Oratoriums mag wiederum der Besprechung der einzelnen Meister vorausgehen.

Auch in dieser Phase seiner Entwickelung unterscheidet sich das Oratorium von der Oper in den beiden schon früher erwähnten Punkten: Anwendung reicherer Mittel und kunstvollere Arbeit. Unter reicheren Mitteln wären zu verstehen: Aufbieten größerer Instrumentalkörper mit Einschluß obligater Instrumente und häufigeres Eintreten von Ensembles[1]. Kunstvollere Arbeit zeigt sich in gelegentlicher Anwendung leichterer Satzkünste, besonders selbständiger Führung der Mittelstimmen, in der sorgfältigen Wahl der Modulationen und Kadenzen, in der delikateren Mischung der Klangfarben und nicht zuletzt in der wirkungsvollen Herausarbeitung der begleiteten Rezitative[2]. Große Meister legen dazu noch Gewicht auf Schönheit und Charakteristik der Themen, suchen in den einleitenden Ritornellen den Stimmungsgehalt der folgenden Textzeilen klar zu umschreiben und passen ihre Musik aufs genaueste der Akustik der Aufführungsräumlichkeiten an. In letzterer Hinsicht wurde mit größter Sorgfalt vorgegangen, kam es doch vor, daß mit dem Wechsel des Aufführungsorts die besten Wirkungen einer Musik verlorengingen.

Ablehnende Urteile über die Leistungen der neapolitanischen Oratorienkomponisten begründeten ältere Kritiker in der Hauptsache mit dem Hinweis auf die Arien, so daß es scheinen muß, als seien die Rezitative nur Anhängsel gewesen. Sicher bilden die Arien jedesmal die Krone der Szenen, und ihr Wert oder Unwert wird das Gesamturteil mitbestimmen helfen. Von der gleichen Bedeutung aber sind auch die Rezitative, von deren geschickter, spannender und schöner Führung das innere dramatische Leben des Werks abhängt. In ihnen spiegelt sich der Fortgang des Geschehens, ihnen entspringen die Gründe und seelischen Impulse, die zum längeren Verweilen in der Arie nötigen, von ihnen hängt ein gut Teil Effekte dieser ab. Daß uns gerade im Bereich der neapolitanischen Schule viel oberflächliche, formelhafte Rezitative begegnen, entbindet nicht von eingehender Prüfung in jedem neuen Falle. Im allgemeinen stehen sie, was sorgfältige Betonung, be-

[1] Vgl. dazu Scheibe, Kritischer Musikus, S. 216 (1737).

[2] Schon Bontempi hatte in der Vorrede seines *Paride* (Dresden 1662) diesen Unterschied zwischen »Scena« und »Oratorio« hervorgehoben: »Zumahl weil die Scena, zum Unterscheide der Kirchen und Kammer, nicht zulässet diejenigen Modulationes, über welche man eine Arbeit von Gleichheit oder Imitation oder Contrarietät der Subjektorum würcken könne.«

wegte Modulation und sprechenden Ausdruck anbelangt, nicht auf niedriger Stufe. Selbst kleinere Talente, die in den Arien wenig Phantasie entwickeln, halten die auf ein Oratorienrezitativ verwandte Zeit nicht für verloren, und die Geschicklichkeit, mit der es oft schon junge Komponisten behandeln, läßt schließen, daß das Studium der dramatischen Komposition mit dem Kapitel Seccorezitativ begonnen wurde. Gereifte Meister begnügen sich nicht mit der sprachlich richtigen Deklamation; sie achten auch auf die Charaktere der Personen, bedenken die wechselnden Situationen, lauschen den Satzperioden Tiefen- und Höhepunkte ab, sie studieren die feineren seelischen Regungen, die sich unter dem Mantel der Worte verbergen, und suchen sie durch gewählte melodische oder harmonische Wendungen kenntlich zu machen. Ob ein Komponist wahrhaft groß ist, läßt sich am besten an seinen Rezitativen erkennen[1].
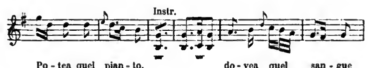
Eine entschiedene Fortbildung des Rezitativs über die Venetianer hinaus ist zu erkennen in der größeren, dem natürlichen Parlando sich immer mehr nähernden Beweglichkeit der Deklamation, und darin, daß die früher sehr zahlreichen und oft ermüdenden Kadenzbildungen für die wichtigsten Redeabschnitte (Kolon, Frage, Ausruf, Punkt) aufgespart werden. Das Einlenken in das moderne Tonartensystem hatte die Modulationstechnik gefördert und mit ihr zugleich die Fähigkeit wachsen lassen, rhythmisch lebhafter zu denken. Man analysiert die zahllosen rhythmischen Kombinationen der gehobenen, ausdrucksvollen Rede und notiert sie sorgfältig bis auf Zweiunddreißigstel herab; man schenkt außerordentlichen rhetorischen Wendungen wie Atemholen, Stockungen, Momenten des Nachsinnens, Seufzens Beachtung und versucht Intervallverbindungen, die mit der Schärfe einer Gebärde wetteifern. In den Rezitativen des ersten Teils von Hasse's *Giuseppe riconosciuto* (1741) ist vielleicht das Bedeutendste erreicht, was die Schule in dieser Hinsicht anstrebte und leisten konnte.

Wo die Empfindung einen Augenblick zu verweilen gebietet, macht der Tonsetzer Halt und schreibt strenge Taktführung, wohl auch Adagio vor, eine Aufforderung an den Sänger, den trockenen Ton des Rezitativs zu verlassen und mit voller Entfaltung der Stimmittel zu singen. Auch der Baß gerät an solchen Stellen in Bewegung. Ist die Situation besonders ernst, so steigert sich das Secco zum Accompagnato, d. h. es treten Instrumente mit ausgehaltenen Akkorden oder dem Textsinn entsprechenden malenden

[1] Dazu wiederum die Ausführungen Scheibe's, Krit. Mus., S. 212.

Wendungen hinzu. Das geschieht in Augenblicken, wo halbbekehrte Oratorienhelden den letzten Kampf mit sich ausfechten, wo die gemarterte Seele sich Gott zuwendet, wo Engelsstimmen oder andere Wunder ins Schicksal der Sterblichen eingreifen. Gemeinhin vermied man, das Accompagnato öfter als dreimal in einem Stücke anzuwenden, ja Praktiker wie Hasse sparen es sich als kostbare Würze wohl gar für den zweiten Oratorienteil auf. Im Entwurf großer begleiteter Rezitative haben jedenfalls die Neapolitaner Ausgezeichnetes geleistet und Späteren den Weg zum Aufbau freier dramatischer Szenen gewiesen.

Bisweilen folgen die Instrumente der Singstimme ununterbrochen mit so selbständiger, ausdrucksvoller Begleitung, daß der Name Recitativo accompagnato kaum mehr zutrifft: es ist dann zum Arioso geworden. Ariosi stellen sich meist dort ein, wo der Text eine empfindsame Betrachtung oder Ermahnung bringt, was am häufigsten vor dem Schlußchor oder der letzten Arie eines Werks geschieht, wenn der Held, der Bekehrte die Moral des Ganzen noch einmal in ein paar kurze Sätze zusammenfaßt. Der für das Rezitativ charakteristische Duktus ist dabei festgehalten, aber in ein ruhigeres melodisches Gewand gekleidet. Wird endlich die rezitativische Singweise ganz verlassen, so daß es zu einer abgeschlossenen Form kommt, dann liegt eine Cavata oder Cavatina vor, deren Text nach Mattheson stets eine »scharfsinnige Betrachtung«, einen bedeutungsvollen auch nicht leidenschaftlichen Affekt verlangt. Über das Arioso hinausgreifend und doch an innerer Größe die Arie noch nicht erreichend, bildet sie die nächste Vorstufe zu dieser, ja Händel, ein Meister der Cavata, pflegt ihr oft größere Bedeutung beizulegen als der Arie. Das Gegenstück der Cavata ist die Arietta, die mit jener die abgeschlossene Form teilt, doch mehr freundliche Bilder in sich faßt und liedmäßiges Gepräge hat. Im Oratorium dient sie zur Hervorhebung weltlicher Gesinnung, erklingt also z. B. im Munde der schönen Sünderin Magdalena, der Bellezza, Vanità usw. Gerade hier lagen Übertreibungen nahe. Jommelli z. B. gefährdet die Würde des Oratoriums schon ziemlich auffällig, wenn er die Magdalena seiner *Passione* im Menuettschritt einführt:



und auch in Händel's *Resurrezione* erhält Magdalena ein solches provozierendes Tanzlied.

Die große sog. da Capo-Arie der Neapolitaner ist ein gemeinsames Produkt der Dichter und Musiker und als solches eine der feinsten Blüten der musikalischen Kultur des 18. Jahrhunderts. Sie bildete die Krone der Sologesangsformen. Was man von ihr forderte, war: an der Hand des Dichterworts den Verlauf eines Affekts sowohl nach der positiven wie der negativen Seite seiner Entladung hin getreu wiederzugeben. Dem entsprach die dreiteilige Form A B A, wobei B den in verwandter Tonart stehenden, motivisch meist an den ersten anknüpfenden zweiten (Mittel-)Teil bedeutet. Dies Schema, anfangs kaum mehr als ein äußerer Anhalt für die Disposition der Gedanken und in diesem Sinne schon den Frühvenezianern bekannt findet bei den Neapolitanern einen psychologisch vertieften Ausbau; es wird von Ästhetikern wie Brown, Arteaga, Sulzer, Forkel bis ins Detail hinein begründet und rückt zur schlechthin unersetzlichen Form für den Ausdruck leidenschaftlicher Wallungen auf. Des Dichters Aufgabe bestand darin, den kreisförmigen Verlauf einer solchen Wallung geschickt auf vier oder sechs Stanzen zu verteilen, des Musikers Aufgabe, ihn in der richtigen Weise einzuleiten, zu staffeln und abzurunden. Traf ein begabter Verskünstler mit einem begabten Tonsetzer zusammen, so konnten Meisterstücke entstehen wie die Mehrzahl der Arien L. Leo's, Hasse's, Händel's, G. Bononcini's, Jommelli's. Viele dieser Großen, Händel an der Spitze, haben sogar das Schema häufig durchbrochen und nach dem alten Grundsatze gearbeitet: der Inhalt erzeuge die notwendige Form aus sich selbst. Ebenso oft aber war gerade das Umgekehrte der Fall, und dann decken schreiende Inkongruenzen zwischen Form und Inhalt, zwischen Dichtung und Musik schonungslos den gefährlichen Rationalismus auf, aus der diese Arienauffassung letzten Endes hervorgegangen war. Sinnlos war's z. B., wenn der Musiker zur da Capo-Form griff und die Gefühlsdynamik der Dichtung ihr nicht völlig entsprach, unverantwortlich, wenn er sich durch die Gehaltlosigkeit der Verse zwingen ließ, unbedeutenden Worten, wohl gar Bei- oder Nebenwörtern, zeilenlange Koloraturen aufzubürden. So peinlich in jedem Falle derartige Mißgriffe berühren, sie treten durchschnittlich in der Oper störender hervor als im Oratorium, wo man lediglich zu hören kam und dem Tonsetzer den Vorwurf gern ersparte, mehr Musiker als Dramatiker gewesen zu sein.

Es darf freilich nicht übersehen werden, daß gleichwie in der Oper so auch im Oratorium der neapolitanischen Schule der Kom-

ponist gegen den ausführenden Sänger in gewissem Sinne zurücktrat, indem er ihm selbstverständliche Rechte und Freiheiten im Vortrag einräumte, unter denen seine Musik unter Umständen ein ganz anderes Gesicht annehmen konnte. Zu diesen Selbstverständlichkeiten der alten Sängerpraxis gehörte vor allem das spontane Verzieren der Themen bei ihrer Wiederkehr, das Einflechten von Kadenzen, das Anbringen von Trillern und anderen willkürlichen Manieren, — Momente, die den Ausdruck und die Durchschlagskraft der Musik erheblich zu steigern fähig waren und auf die der Tonsetzer natürlich von Anfang an rechnete. Eine gerechte Beurteilung der neapolitanischen Arienkomposition ist daher nicht möglich ohne ständige Rücksichtnahme auf dieses gegenseitige, weder in Noten noch in Worten fixierte Geben und Nehmen beider Teile im Momente des Vortrags. »Der italienische Sänger errät aus den einfachen Noten den Sinn des Compositeurs und legt einen Ausdruck hinein, den der Deutsche beim Erblicken der Partitur unmöglich finden kann, solange er nicht mit dem Charakter der italienischen Musik vertraut ist[1].«

Unbedingt in den Dienst des Sängers trat auch der instrumentale Begleitapparat. »Die Italiener erlauben nichts im Accompagnement oder im Basse, was das Ohr einen Augenblick vom Gesange abziehen könnte[2].« Daher verhalten sich bei ihnen die Instrumente wirklich »begleitend« und treten nur so weit selbständig hervor, als sie zur Verstärkung und Hebung des gesanglichen Ausdrucks beitragen können. Viele Tonsetzer legten diesen löblichen Grundsatz falsch aus und gaben wenig mehr als notdürftige Harmonieausfüllungen. Andere setzten ihre Ehre darein, bei Vermeidung allen Schwulstes doch immer originell zu sein, sie greifen zu konzertierenden Stimmen, illustrieren den Text durch tonmalerische Anspielungen, suchen durch eigenartiges Kolorit zu bestechen oder lassen gar — wie es im Bereiche des Wiener Oratoriums üblich wird — die Künste des Kontrapunkts spielen. Je nach Geschmack und Schule ist bald das eine, bald das andere bevorzugt und zu mehr oder weniger glänzenden Effekten ausgenutzt. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß ernste, gediegene Begleitungen im Oratorium häufiger zu finden sind als in der Oper, und daß namentlich in begleiteten Rezitativen durchschnittlich nur Gutes geleistet wurde. Wo Abwege zu konstatieren sind, handelt es sich zumeist um verderbliche Einflüsse der Oper. Und zwar lassen sich solche

[1] J. G. Arnold, Giov. Paisiello, 1810, S. 24.
[2] Hiller, Wöchentl. Nachrichten I (1768), S. 124.



nirgends häufiger nachweisen als in den Einleitungssinfonien, unter denen man der ganzen Skala von Möglichkeiten zwischen ausgelassener Lustspielouvertüre und tragisch gemessenem Vorspiel begegnet. Das Schlimmste an Mißverstehen dieses für ein zyklisches Werk so hochbedeutenden Satzes rührt von den Tonsetzern her, die für die venezianischen Mädchenkonservatorien schrieben: Galuppi, Sacchini, Cimarosa, doch haben auch Neapolitaner, unter ihnen Scarlatti und Pergolesi, ihr leichtes Blut nicht immer zügeln können. Sie schrieben pikante, rauschende Stücke im Opernton, graziös und sinnig oft, aber unpassend für den Ort, an dem sie stehen sollten. Andere Meister entsinnen sich der Ouvertürentendenz der Venezianer und geben Programmsinfonien, deren Zusammenhang mit dem Folgenden sich entweder durch direkte Themenverwandtschaft kundgibt oder doch wenigstens ideell zu erklären ist. Oft wird dabei die Dreisätzigkeit umgestoßen und vom Allegro gleich in das Anfangsrezitativ übergegangen, wie es Hasse und einige seiner Nachfolger lieben. Eine dritte Gruppe endlich, es sind die Wiener Komponisten, wählte vornehmlich die französische Ouvertüre als Einleitung, weil sie Gelegenheit zu strenger Arbeit und zur Aussprache pathetischer Empfindungen gab. Hier trifft man den meisten Ernst, den angemessensten Stil an, wenn auch nicht zu verschweigen ist, daß man die Schablonenhaftigkeit und Uniformität dieser Wiener Oratorienfugen gern häufiger zugunsten freierer Bildungen durchbrochen sähe.

Den Kern des Orchesters bildete bis in die Mitte des Jahrhunderts das Streichquartett, dem sich, wenn auch nicht ständig, obligate Holzbläser zugesellen. Von Blechblasinstrumenten bevorzugt man längere Zeit die Hörner und wendet Trompeten und Posaunen nur spärlich an. Klarinetten werden erst im letzten Drittel des Jahrhunderts in den Apparat aufgenommen. Über Eigenheiten und Wandlungen des Orchestersatzes im Bereich der einzelnen Schulen wird im Verlaufe noch zu sprechen sein, ebenso, inwieweit einzelne Richtungen auf die Behandlung des Chors einwirkten. Chorbilder etwa nach Art der Händel'schen zu entwerfen, war ebensowenig Sache der Neapolitaner wie der Venezianer. Choreintritt bedeutete auch für sie durchschnittlich: Schluß der Vorstellung. Einige nahmen das buchstäblich und schufen regelrechte Kehraussätze, andere lassen den Kontrapunkt wenigstens auf kurze Zeit zu seinem Rechte kommen und streben eine gewisse äußerliche Bedeutsamkeit an. Die Form der Schlußchöre dieser letzteren Art hatte sich seit 1680 nicht geändert. Noch immer steht am Anfang ein Stück homophonen Charakters, das breit und wuchtig die Schlußmoral

vorträgt, worauf eine mehr oder weniger kunstvolle Fuge folgt. Beide Sätze werden zuweilen durch einen frei entworfenen kurzen Mittelteil getrennt. Stellt sich innerhalb der Teile ein Chor ein, was selten genug geschieht, so verzichtet der Musiker prinzipiell auf künstliche Führung und legt das Schwergewicht auf schöne Melodik und Leichtverständlichkeit der Worte. Händel's Oratorien und die der Wiener Meister bilden auch hierin Ausnahmen, stehen überhaupt abseits vom spezifisch neapolitanischen Oratorientyp. Ihnen beiden wird aus diesem Grunde ein eigenes Kapitel zu widmen sein.

1. Meister der früh-neapolitanischen Schule.

a. Italien.

Ihre Führer erblickte die neapolitanische Schule des 18. Jahrhunderts in den drei großen Meistern Alessandro Scarlatti (1659—1725), Gaetano Greco (geb. um 1680) und Francesco Durante (1684—1755), denen als Vordermann Francesco Provenzale (um 1670 wirkend) anzureihen ist. Durch Schaffen und Lehre der ersten drei wurde Neapels Weltruf als Musikstadt begründet. Scharen von Einheimischen und Fremden strömten herzu um an seinen Konservatorien Unterweisung zu empfangen und am Ende der Lehrzeit unter der Ägide eines der Meister als Opern- oder Oratorienkomponist vor die Öffentlichkeit zu treten[1]. Die bedeutendsten italienischen Meister des 18. Jahrhunderts gehörten mittelbar oder unmittelbar diesem blühenden Kunstzentrum an und verpflanzten seinen Geist durch Schüler oder Werke nach jeglichen Orten des musikliebenden Europa. Ja, so stark war die Strömung, die von Neapel ausging, daß ihr Wellenschlag noch bis ins 19. Jahrhundert spürbar gewesen ist[2].

Um Übersichtlichkeit in die verwirrende Fülle von Namen zu bringen, die seit Scarlatti mit der Geschichte des Oratoriums verknüpft sind, erscheint eine Gruppensonderung angebracht, die zum Teil chronologisch, zum Teil nach lokalen Gesichtspunkten geordnet, die hauptsächlichsten Ausstrahlungen der großen Flutwelle zusammenfaßt.

[1] Das älteste Konservatorium Neapels war das dei Poveri di Giesù Christo; ihm folgten alsbald di Sant' Onofrio a Capuana, di Sa. Maria di Loreto und della Pietà de' Turchini. Im Jahre 1806 wurden sie unter dem Namen des letzteren vereinigt.

[2] Als geschichtliches Hauptwerk zum Folgenden vgl. Florimo, La scuola di Napoli, Bd. II und III, Neapel, 1880 ff. S. auch oben S. 111 f., 114, 121 f.

1. Frühe Gruppe (von etwa 1700—1750).
   a) in Italien:
      Scarlatti, Vinci, Feo, Leo, Pergolesi, Corselli, Giacomelli, Costanzi, Casali, Avondano, Jommelli, Porpora, Terradeglias, Giov. Batt. Martini, Clari usw.
   b) in Wien:
      Zum Teil noch im Sinne der Spätvenezianer schaffend: P. A. Ziani, Lotti, Caldara, Fux. — Dazu Ant. und Giov. Bononcini, Reutter, Conti, Porsile, L. A. Predieri, Bonno usw.
   c) in Dresden:
      Ristori, Heinichen, Hasse, Zelenka, Pescetti usw.
2. Spätere Gruppe (von etwa 1740—1780).
   a) in Italien:
      Piccini, Perez, Majo, A. Calegari, Fischietti, Ferrandini, Galuppi, Anfossi, Sacchini, Bertoni usw.
   b) in Deutschland:
      Hasse, Schürer, Gaßmann, Kozeluch, Holzbauer, Haydn, Wagenseil, Starzer, Mozart usw.
3. Ausläufer der zweiten Gruppe (von etwa 1780—1820).
   a) Italiener:
      Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, Salieri, Morlacchi, Paër, Bonfichi, Perotti, Zingarelli, Gazzaniga usw.
   b) Deutsche:
      Naumann, Seydelmann, Schuster, Schlettner, Himmel, Reichardt, Dittersdorf, Weigl, Sim. Mayr usw.

Dazu kommt eine große, bis jetzt der Sonderung noch unzugängliche Gruppe von spanischen Oratorienmeistern.
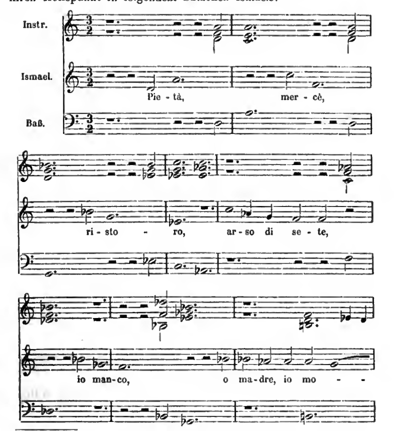
Selbstverständlich heben sich diese drei Hauptgruppen nicht scharf voneinander ab, sondern treten ganz allmählich ineinander über. Das unterscheidende Moment ist stilistischer Natur und kann nur von Fall zu Fall einer Bestimmung unterzogen werden.

Von Francesco Provenzale, in dessen Opern bereits gewisse Stilelemente der neuen Richtung vorhanden sind, haben sich Oratorien anscheinend nicht erhalten, obwohl solche namhaft gemacht werden[1]. Um so reichlicher fließen die Quellen zur Beurteilung des Oratorienschaffens von Alessandro Scarlatti. Nach den neuesten Forschungen E. Dent's[2] schrieb er, der wie Perti und die Gasparini weit ins 18. Jahrhundert hineinreichte († 1725), mit Ausschluß der Passionen fünfzehn Oratorien. Eines seiner frühesten

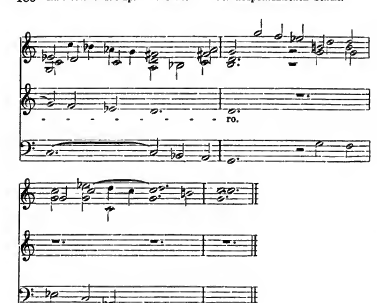
[1] U. a. *La Colomba ferita* 1669. Prosniz, Handb. d. Musikgesch. II, 59.

[2] Alessandro Scarlatti, his life and works, London 1905, S. 210 f. mit Aufführungsdaten und -orten.

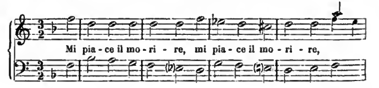
ist *Agar ed Ismaele esiliati* (Rom 1683)[1], eine Arbeit, die zwar in den Arien noch kaum Bemerkenswertes bietet, aber in den lebendigen, schnell modulierenden Rezitativen bereits entschieden über die Venezianer hinausdeutet. Hervorragend dürfen zwei Ensembles genannt werden: das Terzett »Abramo pietà«, in dem Hagar und ihr Sohn den Abraham um Barmherzigkeit anflehen, ein längeres, frei aufgebautes Stück mit sorgfältig disponierter Anlage von Rede und Gegenrede und trefflicher Charakterzeichnung, ferner das Gebet Hagars und Ismaels in der Wüste (»Quando o Dio, quando sarà«). Die ganz ans Ende verlegte Verschmachtungsszene findet ihren Höhepunkt in folgendem Sätzchen Ismaels:



[1] Exemplar in der Hofbibl. Wien.

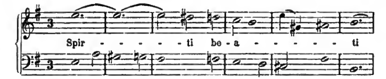


Mit der erlösenden Engelsbotschaft schließt das Werk, ohne daß es im Verlaufe zu einer wirklichen Handlung gekommen wäre. Zu Scarlatti's Jugendwerken gehört ferner *Il Martirio di Sa. Teodosia* (1685)[1], das in formeller Hinsicht nicht über den Durchschnitt hinausragt, aber inhaltlich auch schon den musikalischen Charakterkopf verrät. So in den Arien der Titelheldin, dort, wo sie dem Wüterich Urbano gegenübersteht, und am Schlusse, als sie unter Folterqualen ihren Geist aushaucht. Im ersten Falle schlägt sie den Ton gedämpfter Zuversichtlichkeit an:
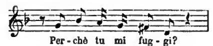


im zweiten den des tragischen Pathos, wie er bei Helden und Heldinnen der venetianischen Oper üblich war:
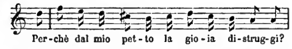
[1] Partitur in der Bibl. Est. Modena.
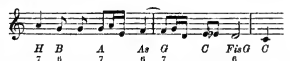


Aus demselben Jahre (1685)[1] stammt das bis ins 18. Jahrhundert hinein auch im Auslande oft aufgeführte Oratorium *Il trionfo della grazia*, auch *La Conversione di Maddalena* genannt[2]. Das Weltkind Magdalena bildet den Streitpunkt zwischen Gioventù und Penitenza. Auf den geschickt hervorgekehrten Gegensätzen zwischen Ernst und Leichtsinn, Weltflucht und Lebensfreude beruht die musikalische und moralische Wirkung des Stückes. Ein Beispiel dafür: auf die gewichtige Frage der Penitenza:



antwortet Magdalena tändelnd:



Im zweiten Teile erfolgt die Bekehrung, und die Sängerin oder der Kastrat, die vorher die lustige Magdalena mit Schnörkeln und Koloraturen charakterisierten, haben nun Gelegenheit, Magdalena die Reuemütige mit ernsten, pathetischen Arien zu feiern. Auch hier benutzt Scarlatti zum Ausdruck des Klagenden die bekannten chromatischen Baßführungen:



Als die Bekehrung vollzogen und die Penitenza die Worte gesprochen: »Ein reuiges und treues Herze sieht den ganzen Himmel offen«, setzt eine Instrumentalsinfonie ein (»Piano e largo. Tremolo senza Cembalo«) in ruhiger, milder Achtelbewegung, so daß der Phantasie der Hörer gegeben ist, sich das Bild der im Schein

[1] Nach Dent a. a. O.

[2] Partitur in der Kgl. Bibl. Dresden.
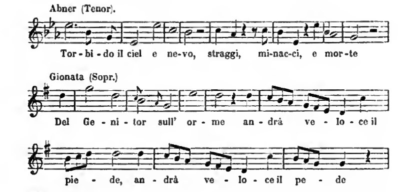
des Himmelslichts knieenden Büßerin mühelos zu ergänzen — ein musikalisches Seitenstück zu Ribera's »Heiliger Agnes« in der Dresdener Gemäldegalerie. — Scarlatti's *Sedecia, rè di Gerusalemme* ist 1706 enstanden[1]. Hier werden die Orchesterinstrumente lebendig. Von der Einleitungssinfonie, einem verkappten Violinkonzert, an bis zum Schlusse nehmen sie teil an der Ausdeutung des Inhalts: Violinen, in obligate und Ripienviolinen geteilt, Trompeten mit Pauken (bei der Kriegsmusik des ersten Teiles) und Oboen. Überall funkelt es von solistischen Effekten. Das Orchester erstrahlt in einem Glanze, wie es zu Zeiten der Venezianer kaum geahnt werden konnte, wie es Scarlatti selbst in seinen ersten Werken noch nicht kannte. Die Formen sind infolgedessen sehr breit und gedehnt, die Ritornelle wachsen geradezu in den Umfang kleiner, abgeschlossener Sinfonien hinein. Unter den Arienstücken ragen hervor: das sehr lange, ungemein ausdrucksvolle Duett zwischen Anna und ihrem Sohne Ismael (mit obligater Oboe), die Arie Ismaels mit zwei Soloviolinen, und Sedecias beide Arien im zweiten Teile (»Copri o sol l'aurato manto«). Aus ihrer Anlage, Melodik und Harmonik spricht der Geist der neuen Richtung, spricht ein Meister, der den Ausdruck souverän beherrscht und zielbewußt auf die Verkörperung eines neuen Ideals zusteuert. Auffällig bleibt nur, daß das Recitativo accompagnato, dessen Einführung mit Unrecht erst Scarlatti zugeschrieben wurde, hier noch keine Stelle gefunden hat. Wie groß Scarlatti im Chororatorium hätte werden können, wenn dies dem Geschmacke seiner Landsleute entsprochen hätte, zeigt der Schlußsatz des *Sedecia*, ein fünfstimmiger, groß angelegter Chor mit Soloquartetteinlagen, der an den Stil Händel'scher Siegeschöre erinnert.

Temperamentvolle, weitausgreifende Arien enthält *S. Casimiro, rè di Polonia* (1713)[2], doch erinnert hier, mit Ausnahme etwa des Recitativo accompagnato am Schlusse, nur weniges an den großen Meister der Oper; das saft- und kraftlose Textbuch ließ eine Entfaltung seines Talents nicht zu. — Aus Scarlatti's letzter Schaffenszeit rührt *La Vergine addolorata* (1717) her, wie es scheint eins seiner besten Oratorien. Die von Raf. Carreras[3] mitgeteilte Marienklage streift hart Bach'sche Ausdruckskraft.

Die Herbheit und keusche Strenge, die der Scarlatti'schen Musik innewohnt, und die selbst dort, wo der Text in Geschmacklosig-

[1] Partitur in der Kgl. Bibl. Dresden.
[2] Hofbibl. Wien.
[3] El oratorio musical, 1906, S. 188.
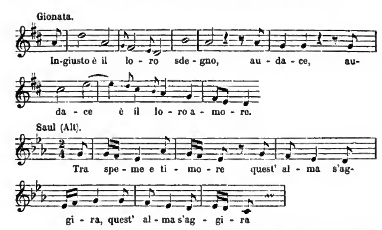
keiten aufgeht, nie ganz verschwindet, haben Scarlatti's unmittelbare Nachfolger nicht zu behaupten gewußt. Seine Vielseitigkeit im Ausdruck teilen nur wenige. Von seinen drei persönlichen Schülern Gaet. Greco, Nic. Fago, Fr. Durante scheinen Oratorien nicht erhalten zu sein[1], ebensowenig von Meistern wie Gizzi, Ign. Gallo, C. Cotumacci, Gius. Prota. Von Franc. Feo werden zwei Oratorien namhaft gemacht: *Tobias* und *La Distruzione dell' esercito dei Cananei con la morte di Sisara* (Neapel 1739)[2], von Leonardo Vinci dagegen drei: *Gionata*, *Il Sacrifizio di Jephta* und *Maria addolorata* (1731)[3]. Der *Gionata* trägt in dem einzigen erhaltenen Exemplar das Datum 1712, was nicht nur mit der Nachricht, Vinci habe erst 1719 mit einer komischen Oper debutiert, in Widerspruch steht, sondern auch mit dem Text, der von Zeno herrührt und erst 1728 entstand. Seiner musikalischen Natur nach weist das Werk tatsächlich erst auf diese Zeit. Die Arien, die den wertvollsten Teil bilden, haben eine so weitgreifende Thematik, wie man ihr selbst beim älteren Scarlatti kaum begegnet; sie zeigen schon den voll ausgebildeten Typ der großen leidenschaftlichen Arie der Neapolitaner mit ihren Trommelbässen, großen Intervallsprüngen, bequemen Modulationen und abgerissenen Schlüssen. Folgende Themata dürfen als kennzeichnend für den ganzen Zeitraum gelten:



[1] Padre Martini besaß von Durante die Partituren zu *Abigaile* (1740 in Bologna) und *S. Antonio di Padova* (1755 ebenda); Kirchenmus. Jahrb. 1901, S. 50. Von Fago wird ein *Faraone sommerso* genannt.

[2] Florimo, a. a. O. III.

[3] Exempl. der beiden ersten in der Bibl. des Joachimstalschen Gymnasiums Berlin, des dritten in der Bibl. des Real Collegio in Neapel.



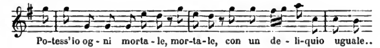
Die naheliegende Vermutung, es handle sich bei den drei ersten Arien um eine innere Verknüpfung, wird hinfällig durch die Tatsache, daß Themen wie diese zu beliebten Gemeinplätzen gehörten und — bezeichnend genug — auch von andern Meistern unbefangen für erregte Affekte aller Art verwendet werden. Sie wandern von jetzt an als vogelfreies Gedankengut mit den Jahrzehnten weiter, über Mozart bis zu Weber und Marschner, überall mit derselben Absicht eingeführt, nämlich die Vorstellung großer Leidenschaft zu wecken. Auch in Vinci's *Sacrifizio* kommen ähnliche Stellen vor, doch zeigt die Arbeit der andern gegenüber ruhigere, besonnenere Haltung, enthält zudem — was der *Gionata* entbehrt — mehrere begleitete Rezitative, in denen Vinci nach Piccini's und Arteaga's Bericht vor allen geglänzt haben soll[1]. Das schönste derselben steht dort, wo der Held die unseligen Folgen seines Gelübdes erkennt. Der *Gionata* hat wiederum den Besitz eines empfindungsvollen Soloensembles vor dem andern voraus: ein Abschiedsterzett zwischen Gionata, Achinoam und Saul[2].

Vinci's geistiger Zwillingsbruder ist Giov. Batt. Pergolesi,
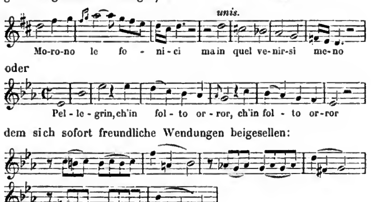
[1] »Vinci erfand zuerst (?) die Art, den Gesang der rezitierenden Person mit den Instrumenten zu begleiten und ihm zu folgen. Pergolesi und alle folgenden Komponisten haben ihn hierin nachgeahmt. Eines von des Vinci größten Verdiensten war, daß er stets zu malen und in seinen Werken den Ausdruck der Natur selbst darzustellen suchte.« Gerber, Neues Tonkünstlerlexikon, nach Piccini's Bericht.

[2] Das handschriftl. Exemplar trägt die Bemerkung »Questa fù l'ultima opera sua, che fece, che morì avvelenato«. Vinci starb 1732 im Kloster der Brüder del rosario in Neapel, das er 1728 einer unglücklichen Liebe wegen aufgesucht hatte. Näheres bei Gerber.

der 1731 mit *San Guglielmo d'Aquitania* debutierte, später *Il transito di S. Giuseppe* folgen ließ. Den *Giuseppe*[1] Pergolesi's darf man in einzelnen Nummern getrost seinem Stabat mater an die Seite stellen. Das hinreißende Temperament, das innere Feuer, das dort die Themen durchglüht, die unvergleichliche Behandlung der Singstimmen, sie entzücken auch hier und lassen bedauern, daß die Kraft Pergolesi's nicht einem andern Texte zugute kam. Das Interesse konzentriert sich fast durchweg auf die Arien. Jede ist in ihrer Art ein Kabinettstück. Da begegnet man der bekannten graziösen, von Rinaldo da Capua und anderen adoptierten Kanzonetten-Melodie:
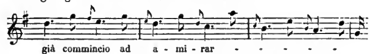


groß hingestellten Anfängen, wie sie bei Vinci vorkommen:



oder
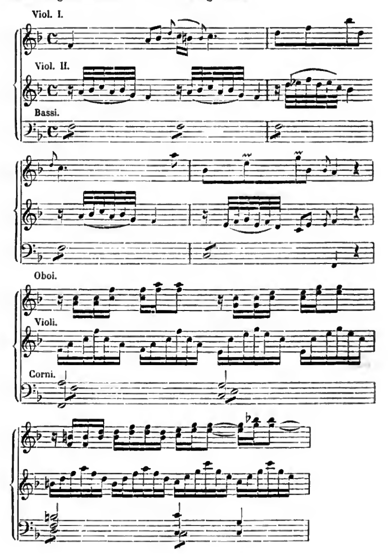
dem sich sofort freundliche Wendungen beigesellen:

Das Einstreuen sinniger, beschaulicher Wendungen hat Pergolesi überhaupt vor vielen seiner Landsleute voraus. Oft kann er sich nicht genugtun in schmeichelnden Vorhalten:



[1] Bibl. der Gesellsch. der Musikfreunde Wien. Exempl. des *S. Guglielmo* in Neapel (Real Coll.). In der soeben erscheinenden Pergolesi-Biographie von G. Radiciotti (Rom 1910, S. 157) wird *S. Guglielmo* als das spätere Werk angesetzt.

oder läßt, wo es im Gesang nicht angeht, in Ritornellen die lieblichsten Gegensätze erklingen. Das sanfte Wehen der Lüfte, das Nahen der Himmelsglorie in der Arie »Appena spira aura soave« des heiligen Michael findet sich ausgedrückt:



ähnlich in der Arie »Dolce auretta che alletta« (ebenfalls mit Oboen und Hörnern). Als Meisterstück darf ferner die Arie »E può rinascere« hervorgehoben werden mit ihren überraschenden Fermaten und funkelnden Ritornellgedanken, eins der schönsten Beispiele für das, was die neapolitanische Schule uns noch heute liebenswert macht: für virtuosen, leidenschaftlichen Ariengesang in vornehmster Form.

Die strenge Schule Durante's verrät das Oratorium *Maria SSma de' dolori* des unter dem Namen Prencipe d'Ardore seinerzeit sehr bekannten Klavierspielers Giac. Franc. Milano (1700—1780)[1]. Edler, gewählter Ausdruck und sorgfältige Behandlung der Begleitpartien zeichnet die Arien, bewegliche Deklamation die Rezitative aus, die hier der inneren Bedeutung nach den Arien durchaus koordiniert sind. Einzelne Züge in der Wiedergabe schmerzlicher Stimmungen und die Art, wie d'Ardore sich im Tonartenzirkel bewegt, namentlich wie er durch stetes Zurückkommen auf f-moll dem Ganzen einen bestimmten Stimmungshintergrund zu geben bemüht ist, erwecken die Vorstellung einer nicht unbedeutenden Künstlerindividualität.

Leonardo Leo schrieb fünf Oratorien *Gloria restituta al Calvario*[2], *S. Alessio* (1712), *Sa. Chiara*[3], *La morte di Abele* (1732), *Sa. Elena al Calvario* (1732)[4], von denen die beiden letzten auch im Ausland viele Aufführungen erlebten. Wie bei Vinci und Pergolesi lösen sich auch bei Leo Gedanken von wunderbarer Zartheit und religiöser Schwärmerei vom Herzen, Melodien, die ihrer Struktur und modulatorischen Eigenart nach zwar ganz das Gepräge ihrer Zeit tragen, aber auf empfängliche Gemüter auch heute nicht ohne Eindruck bleiben können. Wohl das Schönste, was Leo zu geben vermocht hat, steht in der *Sa. Elena*, die noch einmal die Erhabenheit des älteren, Scarlatti'schen Stils hell durchleuchten läßt, daneben aber auch schon die empfindsamen Akzente der Jüngeren maßvoll zur Schau trägt. Dem Deutschen Hasse kann kein größeres Lob gespendet werden als mit der Versicherung, daß seine Komposition desselben Textes die des Leo noch um einige Grade übertrifft. Ein

---

[1] Exempl. Kgl Bibl. Dresden. Fétis, Biogr. universelle, führt noch an: *Gioas rè di Giuda* und *La Betulia liberata* nach Metastasio.

[2] Kirchenmus. Jahrbuch, 1901, S. 53, Nr. 166; es wurde u. a. nach Leo's Tode im Jahre 1734 in Bologna aufgeführt. Vielleicht ist der ebenda (Nr. 122) genannte Francosco Leo, »maestro di cappella in Napoli« und Verfasser eines *S. Francesco di Sales*, identisch mit Leonardo Leo?

[3] Florimo, a. a. O. III.
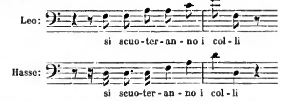
[4] Exemplare der beiden letzteren in den Kgl. Bibl. Berlin und Dresden.

Vergleich beider Schöpfungen ist ungemein lehrreich. Daß Hasse das Werk seines italienischen Kollegen vor Augen hatte, lehren Anklänge in den beiden gewaltigen Arien der Titelheldin:

Leo: Sa- cri or - ro - ri, sa-cri or - ro - ri!

Hasse: Sa - cri or - ro - - ri, om - bre fe - li - ci!
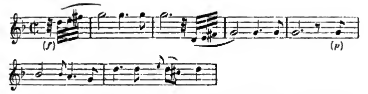
oder bei den Worten »si scuoteranno i colli« in der Arie des Draciliano:
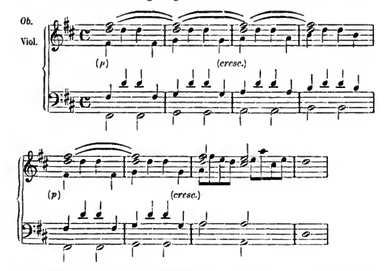


Bei näherem Zusehn erkennt man allerdings, daß der Deutsche seinem Texte weit anteilvoller als der Italiener gegenüberstand, so etwa, wenn er im Rezitativ »Oh di qual zelo ardente« des ersten Teils die Worte der in den Anblick des heiligen Grabes versunkenen Kaiserin mit lebendig malenden Instrumentalfiguren umspielt, während Leo in trockenem Rezitativ darüber hinweggeht, oder wenn er das Wort »humile«, das für Leo keine Bedeutung gewinnt, nach Bach'scher Art durch einen Sprung in die verminderte Septime herab auszeichnet. Im Entwurf der Arien »Del Calvario già sorger le cime« und »Dal nuvuloso monte«, in der sich die Vision des kreuztragenden Jesus mit bewundernswerter Lebendigkeit spiegelt, stehen beide Meister ebenbürtig da[1], der ältere als Vorbild, der jüngere als selbständiger Schüler: beide große Nachfolger des großen Scarlatti. — In der Wahl der instrumentalen Themen, in der Sorgfalt der Begleitung steht Leo weit über dem Durchschnitt. Seine Einleitungen sind Muster edler Ouvertürenmusik. Die zu zu *Sa. Elena*[2] überrascht gleich am Anfang durch die Gegenüberstellung von stark und sanft:

[1] Hasse tut noch ein übriges und fügt einen Instrumentalsatz hinzu, der das Nahen des Zuges verkündet.

[2] Neuausgabe bei Breitkopf & Härtel.



Die zu *Abele* prägt sich durch elegische, den Ausgang der Familientragödie anzeigende Oboesoli ins Gedächtnis. Ebenso ist Leo in den Ritornellen ein poetischer Ausleger der Stimmung, vorzüglich in der Arie »Con miglior duce« des Adam, wo der von Streichern, Oboen und Hörnern vorgetragene Abschnitt:
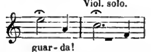


dem Gedanken des Sicherwandelns in Gottes Schutz sinnig Ausdruck verleiht. Zur Begleitung des Gesanges »In te s'ascose l'autor del tutto« des Marciano (*Sa. Elena*) zieht er sogar ein Concerto grosso heran, dessen voller Klang im Verein mit zärtlich schmeichelnden Violinfiguren den Gedanken an Gottes Allmacht und Milde wirksam hervorhebt[1]. — Beide Oratorien haben noch am Ende

[1] Derselben Concerto grosso-Begleitung begegnet man auffallenderweise auch in dem Oratorium *La Conversione di Sa. Margherita* des Scarlattischülers Geminiano Giacomelli, wo sie den Worten einer einfachen »Nutrice« als Folie dient. In dem sonst nicht hervorragenden Opus dieses für Parma schaffenden Meisters nimmt sich die Leo'sche Perle einigermaßen seltsam aus. Wahrscheinlich verdankt sie ihre Einschaltung der Hand eines Dritten.

des 18. Jahrhunderts begeisterte Liebhaber gefunden und wurden vielfach auch in Deutschland aufgeführt[1].

Einer der einflußreichsten Vertreter der neapolitanischen Schule im Ausland war Niccolo Porpora. Wer ihn aus Kantaten und Instrumentalsachen als Musiker von hervorragenden Qualitäten kennt, wird von seinen Oratorien enttäuscht sein. Sie prägen nämlich einseitiger als die der vorher genannten Meister den sensualistischen Zug der ganzen Richtung aus, zeigen ein bedenkliches Überwiegen äußerlich brillanten Musikmachens und nur geringe Spuren tieferer seelischer Anteilnahme, — es sind Virtuosenoratorien reinsten Wassers. Ob Gideon, David, Bersabea oder die heilige Eugenia auftreten, sie alle singen ohne Unterschied Arien nach gleicher Schablone, ohne Charakter, ohne persönlichen Schnitt. Der *S. Giov. Nepomuceno* (ohne Jahr) macht den Eindruck eines mit Rezitativen durchschossenen Arienalbums für den Unterricht im Koloraturgesang. Alle Unarten aus der Verfallszeit der neapolitanischen Oper fangen an sich breit zu machen: zeilenlange Rouladen über nichtige Worte, Charakterlosigkeit der Thematik, Oberflächlichkeit und Dürftigkeit des musikalischen Satzes, Verdecken der inneren Hohlheit durch pompös aufgeputzte Ritornelle und Begleitungen. Und wieviel verschweigt dazu noch eine Porpora'sche Partitur! Ihre so häufig bei Strophenabschlüssen vorkommenden Fermaten, z. B.



bedeuten ja nichts andres als eine stille Aufforderung an den Sänger und Spieler, hier der freien Improvisation die Zügel schießen zu lassen und eine brillante Kadenz einzulegen. Man weiß, daß solche Kadenzen, einen Sänger wie Carestini, einen Geiger wie Vivaldi angenommen, oft kleinen Ungeheuern glichen, daß sie aber an solchen Stellen allgemein erwartet und als selbstverständlich hingenommen wurden. Porpora, der Erzieher einer ganzen Sängergeneration, war besonders freigebig mit Lizenzen dieser Art, und die Virtuosen dankten es ihm. Gewiß versteht er darüber hinaus bisweilen große Melodiebögen zu spannen, Wendungen von

[1] Die *Sa. Elena* z. B. unter Hiller in Leipzig, Szenen aus *Abele* in den Concerts spirituels in Berlin (1783) unter Reichardt. S. auch Cramer, Magazin I, S. 571 ff. mit ausführlicher Besprechung des *Abele*; Reichardt, Kunstmagazin, S. 39, eine Arie daraus.

fortreißender Leidenschaftlichkeit zu erfinden und auf Augenblicke durch üppige Instrumentation — etwa der Zusammenstellung von konzertierenden Violinen, Tromben und Hörnern — zu blenden, aber der Hintergrund, auf dem sich dies alles abspielt, bleibt doch zu farblos, um auf die Dauer zu interessieren. So wenigstens steht es mit dem *S. Nepomuceno*, der möglicherweise für Prag, das Porpora 1747 auf seiner Reise nach Dresden streifen mußte, geschrieben ist[1]. Ein ganz anderer erscheint dieser selbe Italiener in *David e Bersabea*[2], einem Oratorium, das er auf Veranlassung der Gegner Händel's für London setzte und dort selbst 1734 aufführte. Wer Händel Konkurrenz machen wollte, mußte alle seine Kraft zusammennehmen. In der Tat steht diese Komposition auf merklich höherem Niveau und verrät gewaltsame Anstrengungen, dem gegnerischen Vorbild nahe zu kommen. Äußerlich macht sich das bemerkbar durch die dreiteilige Anlage des Ganzen und den für italienische Verhältnisse ungewöhnlichen Reichtum an Chören. Es galt, sich der Händel'schen *Deborah* und *Athalia* zu nähern! Diese Chöre tragen Züge ernster Arbeit und glücklicher Inspiration, sind schwungvoll und den Situationen entsprechend erfunden[3]; zu erwähnen sind der Satz »Pardono e pace« im strengen, gebundenen Stile, der lebhafte Kriegschor mit folgender »Marcia militare« im 1. Teile, der sich üppig entfaltende, Händelisch wirkende Schlußchor desselben Teils »Nuove grazie, nuove lode« mit Trompeten und Hörnern, und der ebenfalls an Händel'sche Chorbilder erinnernde Schlußchor des 3. Teils »Pietà, mercè, misericordia«. Die Arien freilich verleugnen nur selten den alten Porpora: viel Virtuosität und Sinnenpracht, wenig Schärfe in der Charakterzeichnung; dagegen stehen die Rezitative auf der Höhe. Von einem »Siege« des Italieners über den Deutschen weiß die Händelforschung jedenfalls nichts zu berichten.
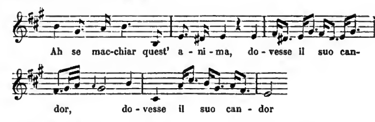
Die Erscheinung, daß überragende deutsche Meister bestimmend auf italienische einwirkten, zeigt sich u. a. auch bei Niccolo Jommelli. Ihm scheint wie in der Oper so auch im Oratorium von Anfang an Hasse als bewundertes Vorbild vorgeschwebt zu

[1] Exempl. Kgl. Bibl. Berlin; Hofbibl. Wien. Prag stand der Oratorienbewegung nicht teilnahmslos gegenüber. Bezeugt sind Aufführungen der *Passione* des Jommelli und des *Giuseppe riconosciuto* von G. A. Ferrandini. Ein einheimischer Komponist, von dem Fètis (Biogr. univ.) sechs Oratorien aus den Jahren 1741—58 namhaft macht, war Ant. M. Taubner, Kapellmeister an S. Nepomuceno.
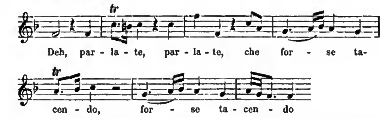
[2] Exempl. Hofbibl. Wien.

[3] Proben bei Wangemann (Laurencin), a. a. O. S. 248 ff.

haben[1]. Sein erstes Oratorium *La Betulia liberata* (1743) war für Venedig bestimmt, ihm folgten *La Passione* (1749 für Rom) und *Isacco* (um 1752, vielleicht für Rom[2]), alle drei auf Texte Metastasio's. Hasse'sche. Einflüsse treten am deutlichsten in Jommelli's Arien hervor. Der straffe Rhythmus, die bewegte melodische Linie mit ihren 4 + 2 Takten, und Wortrepetitionen wie sie z. B. die Arie des Isacco:



oder der Sarah:
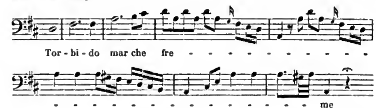


zeigen, sind vorzüglich Hasse'sches Eigentum, und Jommelli's »Vorrei dirti il mio dolore« der Magdalena (*Passione*) kehrt sogar notengetreu in einer Arbeit Hasse's[3] wieder. Aber die Verwandtschaft beider greift noch tiefer, sie erstreckt sich auch auf den inneren Wert der Arien, auf ihr architektonisches Gefüge und auf den Anteil, der den Instrumenten an der Affektausdeutung zukommt. Gleich Hasse führt auch Jommelli, Porpora's äußerliches Tonspiel vermeidend, die Instrumente mit ernstem Bedacht auf den Textsinn, gleich Hasse stellt er die Koloratur in den Dienst des Ausdrucks und benutzt sie nur dort, wo der Text dazu auffordert oder das Ausschwingen des Affekts durch sie gefördert wird. Ton-

[1] Über das Verhältnis beider zueinander als Opernkomponisten s. H. Abert, Niccolo Jommelli als Opernkomponist, 1908, S. 105, 132, 135 usw.
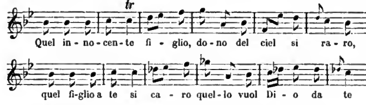
[2] Eine genaue Datierung ist bis jetzt nicht möglich. Eine Aufführung im Jahre 1754, als Jommelli bereits in Stuttgart war, fand bei den Philippinern in Bologna statt, s. Kirchenmus. Jahrbuch 1904, S. 56, Nr. 185.

[3] »Sento orrore« des Alipio in *La conversione di Sant' Agostino*.

stücke, die in diesem Sinne als Meisterleistungen dicht neben Hasseschen stehen, sind die große Tenorarie des Abraham »Datti pace« und die Baßarie des Gamari »Siam passagieri erranti« mit Trompeten, im *Isacco* die Arie »Se a liberar« des Petrus und die Meeresarie des Joseph:
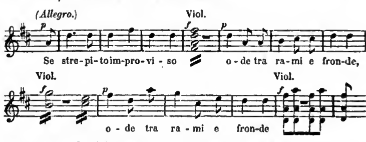


in der *Passione*. Als Beispiel für den Ausdruck der Sanftmut und Milde kann die Arie des Angelo im *Isacco* gelten, mit der feinen Mollwendung:



Doch schwingen solche sentimentalen Töne bei Jommelli viel seltener mit als bei Hasse, werden vielmehr übertönt von der Resonanz pathetischer, feuriger Empfindungen. Im Monologe der Sarah z. B., am Anfang des 2. Teils des *Isacco*, wo die Mutter in banger Erwartung dem Ausgange des Opfers entgegensieht, wäre ein deutscher Komponist sicherlich rührselig geworden; Jommelli dagegen faßte die Szene vom italienischen Standpunkt aus auf und rundete sie ohne jegliche sentimentale Anwandlungen ähnlich dem ersten Petrusrezitativ in der *Passione* zu einem Bilde von beinahe gereizter Leidenschaftlichkeit ab. Auch in den Seccorezitativen verweilt er nicht länger als nötig auf einzelnen Worten; er enthebt sich der Mühe des bedächtigen Hasse, die Silbenquantitäten pedantisch abzuwägen, läßt den Fluß der Rede schnell und unaufhaltsam dahinströmen. Alles bei Jommelli ist Leben und Bewegung, Temperament und Leidenschaft; alles ist zugeschnitten auf große, überraschende Wirkungen, die selbst dort, wo sie ans Äußerliche streifen — man sehe die flotte Ouvertüre zum *Isacco* — des kühnen Wurfs nicht ganz entbehren. Gerade angesichts dieses letzten Oratoriums,

das eine ähnliche Vertiefung des Ausdrucks verrät wie Jommelli's unmittelbar nach dem Wiener Aufenthalt (1749) entstandenen Opern[1], kann man nur bedauern, daß er sich später dem Oratorium nicht wieder zugewandt hat.
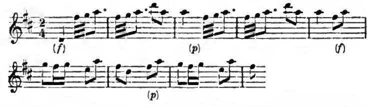
Der Kreis derer, die sich als Oratorienkomponisten um Leo, Vinci, Pergolesi, Porpora und Jommelli gruppieren, umfaßt eine stattliche Anzahl Namen, von denen die meisten aus der Geschichte der Oper her bekannt sind. Aber die wenigsten drangen ins Ausland. Nur Lokalerfolge scheinen gefeiert zu haben Gaet. Latilla mit *L'omnipotenza e la misericordia divina*, Dom. Sarro mit *Ester riparatrice* (1734), Pasqu. Cafaro mit *L'invenzione della croce* (1747) u. a., Franc. Mancini mit *S. Elia profeta* (1733) und *Il genere humano in catena*, deren Partituren die Bibliothek de' Turchini in Neapel aufbewahrt[2]. Dagegen scheint verloren zu sein der *Giuseppe riconosciuto* des Dom. Terradeglias, einem der vornehmsten und feurigsten Meister der Schule, der 1751 starb, ohne eine Aufführung des Werks erlebt zu haben. Rinaldo da Capua ist mit einer *Visione d'Ezechiello* vertreten, die von Galli[3] als eine melodiereiche, glänzend instrumentierte, aber auch Geschmacklosigkeiten nicht entbehrende Arbeit angesehen wird. Ohne tieferen Gehalt sind, soweit sich das nach seinem *S. Pietro* (1738)[4] beurteilen läßt, die Oratorien des Padre Giov. Batt. Martini, Jugendarbeiten, auf die der spätere Meister des Kontrapunkts schwerlich mit Stolz zurückgeblickt haben mag. Im flotten neapolitanischen Durchschnittsstil schrieb Giov. Batt. Casali, Kapellmeister am Lateran in Rom, sein Oratorium *Il roveto di Mosè*. Der so manchen schönen a cappella-Satz im altrömischen Kirchenstile geliefert hat, versteht sich hier zu Musik wie:



Eine *Sa. Clotilda* des 1738 in Diensten des Infanten Don Carlos stehenden Italieners Franc. Corselli interessiert nur durch die

[1] Abert, a. a. O. S. 52, 220 ff. [2] Florimo, a. a. O. II, 226 ff.
[3] Estetica di musica, 1900, S. 380 ff. [4] Exempl. Lic. mus. Bologna.

äußeren typischen Züge der Schule, ebenso die sehr geringe Arbeit *S. Pietro Alessandrino* des Römers Giov. Batt. Costanzi, während das höchst weltlich gefärbte Oratorium *Obbedienza di Gionata* (1756)[1] des in Venedig wirkenden Gaet. Pampani seiner durchgeführten Szeneneinteilung wegen wieder einmal die Frage nahe legt, ob Betsaal oder Theater als Aufführungsort dienten. Endlich mag noch der anscheinend längere Zeit in England tätig gewesene Pietr. Ant. Avondano genannt sein als Komponist dreier Oratorien: *Gioas*, *La morte d'Abele* und *Isacco*, von denen das letztere[2] im Soloteil recht kurzatmige, in den Schlußchören aber, vornehmlich im ersten »O figlia d'umilta«, sehr schöne Musik enthält. Welche Begriffe Avondano von der Oratorienouvertüre hatte, möge der Anfang des *Isacco* zeigen:



ein Beispiel, dem sich leicht ein Dutzend anderer von noch kompromittierender Gedankenlosigkeit an die Seite stellen ließe.

b. Wien.

Beim Übertritt zur Gruppe der Wiener Oratorienmeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet sich dem von Neapel Kommenden der Ausblick auf eine in vielen Punkten anders geartete Oratorienproduktion. Wollte man sie — auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden — mit einem einzigen Worte gegenüber der spezifisch neapolitanischen charakterisieren, so könnte man sie »mehr Händel'sch« nennen. Damit soll zunächst nichts anderes gesagt sein, als daß es sich in Wien um eine bemerkenswerte Vertiefung des musikalischen Ausdrucks und um ein konsequenteres Verfolgen des dramatischen Prinzips, also um innere Unterschiede handelte; denn äußerlich, d. h. in den Formen der Arie, des Rezitativs, der Textunterlagen entspricht das Wiener Oratorium vorläufig noch ganz dem italienischen, und auch die Ver-

[1] Exempl. Stadtbibl. Hamburg. Auf Befehl des Clemens Franz, Herzogs von Ober- und Niederbayern, komponiert.

[2] Exempl. Großherzogl. Hofbibl. Schwerin.

fasser sind bis auf weiteres überwiegend Vollblutitaliener. — Was den ersten Punkt, das spezifisch Musikalische angeht, so darf an das erinnert werden, was H. Kretzschmar über die Wiener Oper der gleichen Zeit gesagt hat: daß sie sich infolge Eingreifens bedeutender schöpferischer Kräfte der von Italien drohenden allgemeinen Verflachung entzog, indem ihre Vertreter dem Chore neue Aufmerksamkeit schenkten und durch Hinwendung zum strengen Satze ihren Arbeiten einen über den Augenblick hinausweisenden Wert zu geben versuchten[1]. Dieses Streben nach innerer Bedeutsamkeit, nach Ernst und Würde beseelte die Tonsetzer in gleichem Maße beim Oratorienschaffen. Vom Oratorium neapolitanischer Herkunft hebt sich das ihre ab durch größere Vielseitigkeit in der Anlage und in der Anwendung neuer eigenartiger Ausdrucksmittel. Alles, was der Musik zur Erregung von Gefühl und Phantasie an Mitteln klanglicher oder geistiger Art zur Verfügung steht, zieht es ohne Ausnahme in seinen Kreis, schätzt die einen nicht niedriger als die andern, und vor allem: es benutzt sie im Sinne einer erhabeneren Auffassung des Begriffs Oratorium. Wenn jetzt Meister wie Badia, die Brüder Bononcini, Caldara, Fux die Künste des doppelten Kontrapunkts wieder in Ehren annehmen und auf Schritt und Tritt — selbst bei Arien — Fugen schreiben, so deutet diese Anlehnung an den Kirchenstil offenbar auf das allgemeine Bedürfnis, dem Oratorium religiösere Haltung zu geben. Welcher Neapolitaner hätte Arien in Doppelfugenform zu schreiben gewagt, ohne Ruf und Beifall zu riskieren? Hier in Wien kann man sich im Kunstvollen, Gelehrten, Zusammengesetzten, Geistreichen nicht genugtun, man »arbeitet«, kombiniert, grübelt. Kaum ein Satz, der nicht durch einen besonderen Reiz melodischer oder harmonischer Natur, durch gewählte Stimmführung oder kunstvolle Themenkombination anspräche. Die Thematik selbst sucht man abseits von der italienischen Heerstraße, scheut ängstlich Gemeinplätze und ringt der Phantasie lieber ein zu künstliches Thema ab, als daß man ein triviales aufwärmte. Ferner: man versichert sich in ausgiebigem Maße der Mithilfe der Instrumentalmusik, läßt, wo irgend es angeht, konzertierende Solisten mit Violine, Violoncell, Flöte, Posaune, Fagott, Theorbe auftreten und hält es nicht für unverträglich mit der Sängerehre, sie dem prim' huomo gegenüber in selbständigen Sätzen als gleichberechtigt auszuspielen, was auf eine hochgebildete, wenig eitle Sängergemeinde in Wien zurückschließen läßt. Und um wieviel sorgfältiger als in Italien verfährt man

[1] Jahrbuch der Musikbibl. Peters, Leipzig, 1903, S. 68 f.

bei der dynamischen Bezeichnung der Orchesterstimmen, wie peinlich schreibt man vor, wann Orgel oder Cembalo, Violoncell oder Theorbe zu begleiten oder zu schweigen haben! Selbst schon das äußere Notenbild der Wiener Partituren sticht vorteilhaft von italienischen ab. Nirgends Hast, Flüchtigkeit, Inkorrektheit! Lauter sichere, wohlüberlegte Schriftzüge!

Das alles sind deutliche Zeichen eines nach Originalität und Subjektivität ringenden Schaffens. Doch nicht genug damit. Das oberste Ziel der Wiener war: Großzügigkeit und Wahrheit des dramatischen Aufbaus. Im Dienste dieses Gedankens steht jedes ihrer Ausdrucksmittel. Nirgends ist der Schematismus des konventionellen neapolitanischen Oratoriums häufiger durchbrochen als hier, wo es bei besonders dramatischen Szenen geradezu zur Auflösung der üblichen Formen kommt. Erheischt es der dramatische Verlauf, so fallen die Schranken zwischen Secco und Accompagnato, Arie und Arioso, und die Affekte bahnen sich den Weg, wie ihre Spontaneität es fordert. Ähnliche Freiheiten des Schaltens finden sich gleichzeitig vielleicht nur noch bei Händel, und mehr als einmal glaubt man Beweise zu haben, daß dieser gerade von den Italienern Wiens starke innere Impulse empfangen. So scheint Händel's Vorliebe für Ensembles mit der Wiener Literatur nicht ganz ohne Zusammenhang zu stehen. Häufiger als in Italien treten hier Duette und Terzette ein, helfen den dramatischen Eindruck verstärken und sorgen für Abwechselung. Nur im Punkte des Chors bleiben auch die Wiener durchschnittlich der italienischen Überlieferung treu. Ihrer Choroper kann man auffallenderweise kein entsprechendes Chororatorium an die Seite stellen. Waren die Dichter, die vor und neben Zeno schufen, dem dramatischen Chore noch einigermaßen zugetan gewesen, so wurde durch Zeno's und Metastasio's Reform der Weg zum Chororatorium für die Zukunft endgültig verlegt. Nach wie vor tauchen natürlich kleine Chorensembles auf, aber ihr Umfang und ihre musikalische Bedeutung sind so gering, daß es Übertreibung wäre, wollte man von »Chororatorien« reden. In den üblichen, häufig imposanten Schlußchören bedient man sich auch in Wien selbstverständlich des gebundenen Stils.

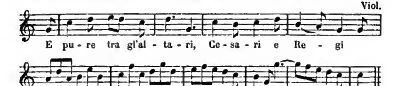
Über die Quellen, aus denen diese vertiefte Auffassung des Oratoriums in Wien floß, ist Abschließendes bis jetzt nicht zu sagen. Der Umstand, daß der Wiener Oratorientyp ohne direkte Vermittelung neapolitanischer Meister sich aus dem Oratorium der oberitalienischen, insbesondere der venezianischen und bologneser Komponistengruppe entwickelte — Draghi, die beiden Ziani, Badia, Lotti,

Caldara waren Venezianer —, kann zum Teil als Erklärung dafür dienen, daß man am klassischen Kirchenstil der Legrenzi, Perti, Predieri festhielt und trotz mancher Zugeständnisse an die vom Süden hereinbrechende Strömung nie ganz vergaß, im Oratorium zu allererst ein Drama zu sehen. Wien hat sich bis in die Mitte des Jahrhunderts mit unbegreiflicher Strenge dem Eindringen des neapolitanischen Oratoriums verschlossen. Außer zwei Aufführungen Scarlatti'scher Werke (1711 und 1713) ist nichts von solchen anderer neapolitanischer Oratorien bekannt. Porpora steht mit seinem 1737 aufgeführten *Gedeone* als einziger Neapolitaner unter einer Fülle eingewanderter oder fremder Oberitaliener, und scheinbar hatte er es nur seinem allzu südlich-unbeständigen, wahrer Tiefe entbehrenden Naturell zuzuschreiben, daß in Wien niemand daran dachte, ihn zu halten. Die musikalischen Kaiser Joseph I. und Karl VI. standen aus innerer Überzeugung auf seiten ihrer Hauskomponisten und deren alter, klassischer Tradition; es wäre ihnen ein leichtes gewesen, den Geschmack zugunsten der modernen Neapolitaner zu wenden. Ihrer Beständigkeit ist es zuzuschreiben, daß auf Jahrzehnte hinaus ganz Wien sich in Dingen des Stils und der Auffassung des Oratoriums einig fühlte, und daß eine Reihe anpassungswilliger Italiener, die außerhalb vielleicht zu unbedeutenden Modekomponisten geworden wären wie z. B. Porsile, sich unter Einfluß dieses uniformen Geistes zu achtunggebietenden Meistern läuterten. Es war nicht das erste Mal in der Musikgeschichte, daß sanfter Zwang von oben her der künstlerischen Schaffensfreiheit zum Segen gereichte.

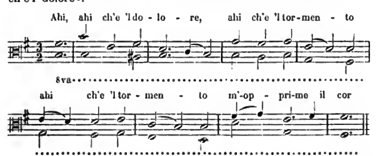
Als Antonio Draghi im Jahre 1700 gestorben war, berief man als Vizekapellmeister Marc Antonio Ziani[1]. Die Wahl war gut; denn mit Schnelligkeit und Solidität des Produzierens verband Ziani die Gabe origineller Erfindung. Gleich Draghi segelt er noch überwiegend im Fahrwasser der Venezianer, aber der größere Schwung in den Arien und Anläufe zu neuen Melodientypen machen seine Arbeiten zu interessanten Bindegliedern der alten und neuen Schule. Besondere Aufmerksamkeit schenkte er den Instrumentalritornellen; er spinnt sie weiter aus als das bei den Venezianern üblich war, sorgt für Kontraste zur Führung der Singstimme und erfindet neue, sprechende Figuren für die Violinen. Mit Vorliebe greift er zum Siciliano, das durch Provenzale und Scarlatti zur typischen

[1] Die geschichtlichen Daten über Leben und Wirken dieses wie der folgenden Meister faßt am besten zusammen L. v. Köchel, Johann Joseph Fux, 1872; Statistisches in dessen Schrift »Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543 bis 1867« (1869).

Ausdrucksform für zarte Affekte erhoben worden war, und auch anderwärts ist er bedacht, sich die Formtypen der neuen Schule anzueignen. Als Beispiel seiner Melodik mag der Anfang einer Arie der Titelheldin in *Sa. Caterina* (um 1700)[1] stehen:



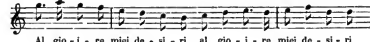
Wohldurchdacht und nicht ohne Phantasie entworfen ist sein *Giudizio di Salomone* (1700), textlich insofern merkwürdig, als das biblische Ereignis fortwährend mit Allegorie verbrämt wird: der rechten Mutter steht die Coscienza, der falschen Mutter der streitschürende Inganno nebst Gefolge bei. Die Gerichtszene, etwas zu lang und daher ermüdend, wird in guten Rezitativen und tüchtigen, durchweg mit da Capo versehenen Arien abgehandelt. — Durch Anwendung des Concerto grosso als Begleitfaktor zeichnet sich der *S. Ermengildo* (1694) des Deutschen Ferd. Tob. Richter aus, eine noch halb venezianisch stilisierte Tyrannengeschichte mit Testo, der sehr oft beschäftigt ist und gelegentlich kühne Arien singt. Hervorzuheben ist die Passacaglienarie »Mi consola dolcemente« des Ermengildo und der Klagegesang der Indegonda »Ahi ch'e'l dolore«.



Carlo Agostino Badia, der dem Wiener Hofe von 1696 bis zu seinem Tode (1738) diente, steht in seinem ersten Oratorium

[1] Von A. v. Weilen (Zur Wiener Theatergeschichte) irrtümlich dem Pietro Andrea Ziani zugeschrieben und ins Jahr 1662 gesetzt. Alle im folgenden genannten Oratorien befinden sich in handschriftlicher Partitur in der Hofbibl. Wien.
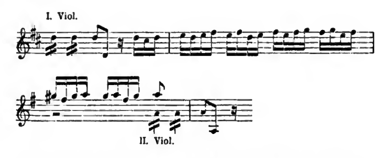
Sa. Orsola (1694) gleichfalls noch auf dem Boden des venezianischen Märtyreroratoriums. Als der Tyrann Giulio, durch Asmodo und seine Gesellen bestimmt, die Hinrichtung der Orsola befiehlt, singt diese gleich so vielen ihrer venezianischen Vorgängerinnen ein verzücktes Sterbeliedchen:
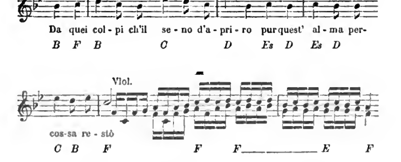


Ausgezeichnet charakterisiert ist das Duett Giulio's mit Orsola, wo girrendes Liebesverlangen und empörtes Zurückweisen Mann und Weib zu den schärfsten Akzenten treiben; spannend und aufregend ferner die Stelle, wo die Heilige, den Tod auf dem Schaffot erwartend, unter Violenbegleitung die Worte singt: »Amante amato, felice beato, il caro tuo amore potrai . . .«, worauf der Testo, den Moment des Beilhiebs auffangend, fortfährt ». . *godere* dicea la verginella amante, mà interruppe il suo dir spietato strale, con cui quell'empio trapassogli il seno«, eine Szene, die recht deutlich zeigt, bis zu welchem Raffinement die Testopraxis ausgebildet worden war. Gute Chöre (der Naviganti und Verginelle) sprechen für einen Meister im wohlklingenden Vokalsatz. Badia ließ diesem Oratorium noch dreizehn folgen, deren letztes, *Il profeta Elia*, 1730 zur Aufführung kam. Es zeichnet sich durch jene kunstvolle Diktion und Vertiefung des Textgehalts aus, die inzwischen bei allen Wiener Meistern Regel geworden waren. Die schönen Szenen der *Giuditta* (1710) und des *Ismaelle* (1717) Badia's scheinen den Nachfolgern häufig zum Muster gedient zu haben. Die venezianische Kleinarbeit, die der *Sa. Orsola* noch ein altmodisches Gepräge gab, hat einer gewissen Großzügigkeit in Form und Ausdruck Platz gemacht; das Rezitativ fließt im Duktus der neueren Zeit dahin, die Arie hat das moderne da Capo aufgenommen, die Chöre sind zu edlen, durchgearbeiteten Gebilden herangereift. Um den allmählich sich vollziehenden Übergang des venezianischen Oratorientyps zum spezifisch wienerischen zu studieren, bieten Badia's Oratorien die beste Gelegenheit. Die Stilschwankungen dreier Jahrzehnte spiegeln sich in ihnen.

Pier Francesco Tosi, der durch seine Gesangsschule bekannte Bolognese, steht mit seinem einzigen Oratorium *Il martirio di Sa. Caterina* (1701) auf den Schultern Scarlatti's, ohne doch die persönliche Note aufzugeben. Man darf bestimmt annehmen, daß

dieses Werk zu den vielen Vorbildern gehörte, die Händel studierte[1]. Schritt für Schritt begegnet man Händel'schen Wendungen, von dem kühnen, vorausdeutenden Thema der einleitenden Ouvertüre an:
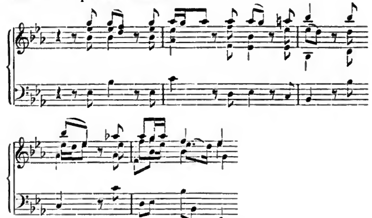


bis zur letzten Arie der Caterina. Mit der Händel'schen *Theodora*, die ein ähnliches Thema behandelt, teilt Tosi's *Sa. Caterina* sogar einen Grundzug: über den meisten ihrer Sätze liegt es wie ein zarter Schleier von milder Resignation und beseligter Todeserwartung, der es zu festlicher, freudiger Stimmung auch in den Gesängen nicht kommen läßt, die von Tod und Märtyrerqual nichts andeuten. Man sehe die Arie der Regina mit der Händel'sch anmutenden melodischen Wellenlinie auf »pur quest' alma« und den flotten Ritornellfiguren:



[1] Tosi lebte von 1693 bis zu seinem Tode 1727 mit längeren Unterbrechungen in London, wo Händel sicherlich dem würdigen Gesangsmeister und Verfasser der »Opinioni de' Cantori antichi e moderni« Ehrfurcht und Huldigung entgegenbrachte.

oder ein Vorspiel wie dieses:



Raumrücksichten verbieten weitere Beispiele, die sich auf ganze Sätze erstrecken müßten und zeigen könnten, daß Händel, als er die Arien zu *Theodora* überwiegend im Largo- oder Adagiotempo setzte, auch diese, in der Grundstimmung des Ganzen liegende, Tendenz bereits bei Tosi ausgesprochen fand. Nicht Händel'sch freilich sind die Arien, die der Testo bei Tosi singt, und die kleine vierstimmige Hymne am Schluß, dem einzigen Chorsatz des Ganzen.

Gleich Tosi in der Sphäre spätvenezianischer Gesangsmusik aufgewachsen war der kurze Zeit für Wien schreibende Legrenzi-schüler Antonio Lotti. Als Verfasser der beiden Oratorien *Il voto crudele* (*Jephta*, 1712) und *L'umiltà coronata* (1714)[1] ist er das Opfer der miserablen Texte P. Pariati's geworden. Wie weit entfernt sich dieser Wiener Verseschmied in *Jephta* von der schönen Natürlichkeit des Dichters von Carissimi's Oratorium, wie schwätzen, wie zieren seine Personen sich, ehe das Drama ins Rollen kommt, wie umständlich gebärden sich Freunde und Bekannte vor der Enthüllung des schrecklichen Gelübdes![2] Lotti tat, was er tun konnte, und erfand für die textlich charakterlosen Arien manche angenehme Melodie, ohne damit das Ganze retten zu können. Am anziehendsten sind das streckenlang nur von zwei Violinen begleitete Siziliano »Per questo pianto amaro«, mit dem

[1] Ein drittes *Il ritorno di Tobia* wurde u. a. 1723 in Bologna aufgeführt.

[2] Möglicherweise war auch dieses Oratorium Händel wenigstens dem Texte nach bekannt; der Dichter seines *Jephta*, Thomas Morell, lehnt sich in einigen Punkten offensichtlich an Pariati.

ff., des Jephta Tochter, das Geheimnis des Vaters herauszulocken sucht, und das durch ein Recitativo accompagnato ausgezeichnete Gelübde Jephta's. Eine kleine Kampfsinfonie mit Hiebfiguren in den Violinen vermag das Interesse im ersten Teil ebensowenig zu heben wie die mit sichtlichem Aufwand an Phantasie gearbeiteten Arien die Spannung im zweiten. Da zudem die Chorsätze kaum mehr als zureichend sind, so ist das Resultat deprimierend. Stücke, die wie dieses an der Spitze einen berühmten Namen tragen, waren leider geeignet, oberflächlichen Beurteilern als Zeugnis für die Schwäche der ganzen Gattung zu dienen, während sie in Wien doch nur als Ausnahmen, nicht als Regel vorkamen.

Ehe zu den Meistern übergegangen wird, die von Anfang an im Boden des spezifisch wienerischen Oratoriums wurzeln, mag noch zweier tüchtiger Komponistinnen gedacht sein, die auf der Schwelle von der alten zur neuen Zeit stehen: Camilla de Rossi, eine vornehme, als Ordensdame in Wien lebende Römerin, die von 1707 bis 1710 vier Oratorien herausbrachte, und Margareta Grimani, von deren zwei im Jahre 1713 und 1715 aufgeführten Oratorien nur eins erhalten ist. Die Grimani ist nach Ausweis ihrer *Decollazione di S. Giov. Battista* die moderner empfindende, die Rossi folgt in ihrem *S. Alessio* (1710) noch halb den Traditionen der bologneser Schule, weiß aber in einer fein gearbeiteten französischen Ouvertüre ihre kontrapunktische Geschicklichkeit ins beste Licht zu stellen. Zu Komponistengrößen können beide nicht gerechnet werden, aber die imponierende Herrschaft über den Ausdrucksapparat, der auch konzertierende Instrumente enthält, und die Gewandtheit, mit der der musikalische Szenenaufbau vorgenommen ist, sichern ihnen das Recht, in einer Geschichte des Oratoriums wenigstens im Vorübergehn mit Lob genannt zu werden.

Als typischer Vertreter der Wiener Richtung hat von je Johann Joseph Fux, der Verfasser des Gradus ad parnassum, gegolten. Schon im 18. Jahrhundert wies man, sollte eine Musik strengen Stils charakterisiert werden, auf »die fleißige wienerische Art des berühmten kaiserl. Ober-Kapellmeisters J. J. Fux, wo keine faulen Stimmen darin sind«[1]. In der Tat ist Fux, dessen Einfluß sich keiner entziehen konnte, der in seine Nähe kam, vor allen andern das lebendige Bollwerk gewesen gegen das Eindringen neapolitanischer Dekadenz. Seine Oratorien, zehn an der Zahl[2], sind die

[1] Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, 1740, S. 378. Zum folgenden siehe auch L. v. Köchel's Fuxbiographie S. 178 ff.
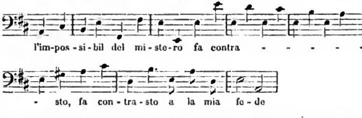
[2] Ihre Titel bei Köchel, a. a. O.

Inkarnation des strengen Wiener Geistes. Man wird Bedenken tragen, sie in ihrer Totalität denen an die Seite zu setzen, die zu gleicher Zeit und schon früher in Wien von Italienern wie Antonio Bononcini oder Conti geschrieben wurden, Männern, in denen das Blut des Dramatikers viel schneller kreiste als in jenem; das aber wird man den Oratorien von Fux zugestehen müssen, daß sie Proben vollkommener Herrschaft über die Ausdrucksmittel der Zeit sind. Die Überraschungen pflegen schon in den Ouvertüren zu beginnen. Ernsten, feierlichen Largos mit schneidenden Vorhaltsdissonanzen folgen Fugen von so meisterhafter Faktur und subjektiver Durchbildung des Themenstoffs, daß sie allein hinreichen, Fuxens Name als den eines der besten Instrumentalkomponisten seiner Zeit wach zu halten. Den Eindruck verschwenderischer Üppigkeit der Phantasie ruft er — und mit ihm bereits eine Anzahl älterer Kollegen — dadurch hervor, daß er mit Vorliebe dem Hauptthema sofort ein Gegenthema beigesellt, also gleich von vornherein die Gesetze des doppelten Kontrapunkts in Kraft treten läßt. Das wäre anderwärts vielleicht als Mangel an Ökonomie betrachtet worden, hier in Wien aber, wo jeder Musikerlehrling eine Fuga semplice zu schreiben vermochte, sah niemand ein Arg darin. Nur ausnahmsweise hat die Ouvertüre ein andres als französisches Gesicht und sucht engere Beziehungen zum Ganzen, so in der *Deposizione dalla croce* (1728), wo gewitterartig hereinbrechende Allegrosätze im Wechsel mit düsteren, im gebundenen Stile geschriebenen Largoteilen die Naturstimmungen nach der Kreuzigung auszudrücken berufen sind.

Diesen pompösen Einleitungen entsprechen am meisten die Chöre. Ihr Text ist fast durchweg so schwach, daß Fux nichts besseres tun konnte, als das Interesse durch satztechnische Künste vorm Sinken zu bewahren, ein Mittel, mit dem er sich auch über nichtssagende Arientexte hinweghilft, deren Pariati's Dichtungen, die Fux bevorzugte, in ziemlicher Menge enthalten. Da er hier nicht nur häufig direkt zur Fugenform greift, sondern auch sonst die Ritornelle gern imitierend beginnen oder die Stimmen sich in anderer Weise interessant verflechten läßt, so kommt es, daß keine einzige Nummer seiner Oratorien ganz wertlos ist. Oft zwar schleicht seine Phantasie träge dahin, dringt über ein Mittelmaß von Ausdruck nicht hinaus, erscheint nüchtern und trocken; dann ist's eine originelle Harmoniewendung oder eine chromatisch gewundene Melodielinie oder ein kanonisch geführtes Sätzchen, was auf Augenblicke Ersatz leistet. Glaubt er an kontrapunktischer Würze genug hinzugetan zu haben, so versucht ers mit originellen Instru-

mentationseffekten, schreibt Arien mit zwei Fagotten, mit Bariton, mit Chalumeaux (z. B. im *Il frutto della salute*, 1716), oder läßt eine obligate Posaune mitwirken (*Jesu Cristo nell' orto*, 1718) oder die Theorbe mitkonzertieren (*La fede sacrilega*, 1714), oder trifft eigentümliche Kombinationen zwischen Singstimmen und Instrumenten, läßt z. B. ganze Strecken lang die Bässe schweigen und die Viola an ihre Stelle treten (sog. »Bassetchen«) oder gar die Singstimme den Baß zu den Streichern bilden. Es lohnt sich, Fuxens Oratorien auf diese Originalitäten hin zu prüfen und zu verfolgen, mit welchem Scharfsinn er strenge Satzkunst mit äußerem Effekt zu verbinden wußte.

Vom dramatischen Standpunkt aus betrachtet lassen seine Arbeiten genug zu wünschen übrig. Hier trifft die Schuld die Dichter nicht allein. So hoch sich Fux bisweilen im Ausdruck des Feierlichen, Erhabenen, des Würdevollen, Pathetischen über die Italiener erhebt — man sehe z. B. die Arie »Mira, mira o cieco peccator« in *Cristo nell' orto* —, so wenig kann er sich mit ihnen messen in der Wiedergabe feuriger Empfindungen, wild bewegter Leidenschaftlichkeit, so fern steht er ihrer Lyrik. Schon Köchel[1] hat zwar auf die feine Charakteristik der Aposteltemperamente in *La cena del Signore* (1720) hingewiesen und auf die groteske Art, in der Judas seinen Zweifel an der Möglichkeit einer Wandlung der Abendmahlsspende ausdrückt:



aber diese Züge tragen etwas Gewaltsames, Reflektiertes an sich, scheinen nicht unmittelbarer Eingebung entsprungen zu sein. Am schwächsten ist Fux in den Rezitativen; sein Secco ist wirklich »trocken«, sein Accompagnato durchschnittlich ohne höheren Schwung; beiden fehlt das forttreibende, spannende Moment und damit das, was den Oratorien hätte Leben verleihen können. Gerade hierin aber hatte Fux in Wien einen mächtigen Rivalen: Antonio Caldara, der ihn mit 31 Oratorien (zwischen 1712 und 1735) in der Produktion um das Dreifache übertrifft und auch mehr

[1] Joh. Jos. Fux, S. 184.

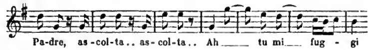
Glück in der Wahl der Texte hatte[1]. Soweit sich nach Durchsicht einer beschränkten Anzahl Partituren urteilen läßt, verfügte Caldara über eine dramatisch viel geübtere Feder und mehr Lebendigkeit des Ausdrucks. Im Gesamtton stimmen seine Arbeiten mit denen des Fux überein, d. h. bewahren die alte Wiener Tradition. Auch bei ihm herrscht der feierliche, gebundene Stil vor; auch er pflegt in den Ritornellen sofort nachahmend zu beginnen, schreibt imponierende Arien in Fugen- und Doppelfugenform (z. B. die Baßarie »In due guise a Dio serve il buon regnante« des Achia in *Gionata* mit Anspielung auf den Text); auch er ist unerschöpflich in interessanten Kombinationen von Singstimmen und Instrumenten und versteht blendendes Kolorit zu entwickeln. Dazu kommt aber ein ausgeprägter Sinn für dramatische Effekte, namentlich für starke Kontrastwirkungen. Kaum ist im *Cristo condannato* (1717) die Ouvertürenfuge vorbeigerauscht, als die vor dem Richthaus versammelte Menge in ein erregtes »Mora, mora il sedutore« ausbricht, worauf nach einer Generalpause die Anima compunta ähnlich wie in den deutschen Passionen einen rührenden madrigalischen Gesang anstimmt »Mio pietoso redentore, ben lo sò, tu soffri tanto«, alsbald aber durch den »Mora«-Chor wieder schroff unterbrochen wird und nun erbitterten Dialogen zwischen Pilatus und dem Volk freien Lauf lassen muß. Im zweiten Teile des Oratoriums stehen Szenen, die gleicherweise den echten Dramatiker verraten und es kaum auffällig erscheinen lassen, daß Arien von Gasparini, Sarro, Vinci, Leo, Mancini mit eingerückt sind[2]. Schöne, belebte Rezitative hat *Il Battista* (1727), einzelne ergreifende Partien *Morte e sepultura di Cristo* (1724), wo zwei Arien der Magdalena hervorragen, die erste »Deh, sciogliete o mesti lumi« mit zwei obligaten Violen und Fagotten (Adagio), die zweite »Cari marmi ed ombre« mit Solovioline; *Gionata* (1728) hat in dem Schwur Sauls vor dem Israelitenheer »Perano i Filistei« (Rec. accomp.) und den beiden Schlußchören drei Glanzpunkte, während in *Gerusalemme convertita* (1733) vor allem die technische Meister-

[1] Ein Urteil Scheibe's im »Krit. Musikus« (Abhandlg. vom itzigen Geschmack in der Musik, S. 762) über beide lautet: »Wer weiß auch nicht, daß Fux, ob er schon der tiefsinnigste Contrapunctist war, dennoch die Geschicklichkeit besaß, leicht, lieblich und natürlich zu setzen, wie solches seine theatralischen Arbeiten beweisen? So wie Caldara, ob er schon mehr für das Theater zu seyn schien, dennoch in seinen Kirchenarbeiten und Contrapuncten nicht weniger vortrefflich gewesen.« Zu elf Dichtungen Zeno's und dreien Metastasio's schrieb Caldara die erste Musik.
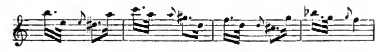
[2] Der von Pariati herrührende Text führt auffälligerweise noch immer einen Testo mit sich, den Caldara einem Kontraalt übergeben hat.

schaft im Instrumentalsatz zu bewundern ist. Nach alledem wird es als eine der lohnendsten Aufgaben für die Musikforschung der Zukunft zu betrachten sein, Caldara's Oratorienschaffen einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Der Meister verdient es nicht nur wegen der Qualität und Quantität des Geleisteten, sondern auch wegen seiner hervorragenden Stellung im Wiener Musikleben überhaupt; war er doch derjenige, dessen Name mit der Reform Zeno's am innigsten verknüpft ist, der zum erstenmal Metastasio'sche Oratorientexte in Musik setzte und damit gewissermaßen einen Kanon schuf für die Auffassung späterer Tonsetzer.

Eine Staffel höher noch als Dramatiker steht Francesco Conti (1682—1732), vielleicht der talentvollste der in Wien schreibenden Italiener und bereits zu Lebzeiten als Komponist und Theorbenvirtuose hoch geschätzt[1]. Conti, wie es scheint, in allen Sätteln der Musikübung seiner Zeit gerecht, glänzt ebenso in prachtvollen, sicher und schön entworfenen Rezitativen wie in musterhaft durchgearbeiteten Arien. Seinen *David* (1724 auf Zeno's Text) darf man in manchen Partien getrost Händel'schen Oratorien an die Seite stellen. Vom ersten bis zum letzten Takte ein Musterstück feiner Seelenschilderung, zeigt er, zu welcher Höhe sich das Wiener Oratorium zu erheben vermochte, wenn ein Talent von Gottes Gnaden mit sicherer Hand zusammenfaßte, was Neapel und Wien getrennt entwickelt hatten. Man halte Conti's Rezitative mit denen des Fux und Caldara zusammen, um zu erkennen, daß es sich um eine gewaltige Steigerung des Ausdrucks diesen gegenüber handelt[2]. Wo stehen bei Fux Wendungen, die sich denen vergleichen ließen, die Conti der Micol, David's Braut, in den Mund legt, als sie in ihrer Herzensangst Saul um das Leben des Verlobten bittet:



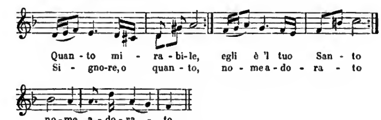
mit den flehenden Violinfiguren:



[1] Zeitgenössische Urteile über ihn bei Köchel, a. a. O. S. 95f.; dort (S. 345ff.) auch die Richtigstellung des von Mattheson verbreiteten falschen Urteils über seinen unedlen Charakter, das auf seinen Sohn Ignaz zu beziehen ist.

[2] Die Prüfung der Musik ergibt, daß Caldara als Verfasser des *David* nicht einen Augenblick in Frage kommt, wie Allacci (Drammaturgia) will.

oder wo träten Ziani oder Badia mit einem Recitativo accompagnato hervor, das sich auf der Höhe dessen hielte, das Conti beim Ausbruch von Saul's Wahnsinn schreibt?[1] Eigenartige Gesänge wie der, den David zu den Klängen einer originell konzertierenden Theorbe vor Saul singt:



oder Stücke wie Saul's Rachemonolog »E si vile in Saul« mit der folgenden, ungemein frei angelegten Wutarie »Caderò« verstand außerhalb Wiens nur Händel zu schreiben, zu geschweigen von kleinen malerischen Zügen (z. B. dem Speerwurf), deren Diskretion nicht minder Händel'sch berührt. Hier ist mit der dramatischen Auffassung des Oratoriums wirklich Ernst gemacht. Hier handelt es sich nicht um eine Aneinanderreihung einzelner nur sinn- und situationsgemäß entworfener Nummern, sondern um ein fest und sicher gefügtes Ganze, das nach wohlüberlegtem Plane so angelegt ist, daß seine Teile beziehungsreich ineinander übergreifen. Hier trifft man, was im Bereiche der italienischen Schule so selten begegnet, auf eine getreu durchgeführte Charakterentwickelung der Handelnden. Nicht um nur Arien zu singen scheinen sie da zu sein, sondern um wahrhaft den Leidenschaften, den Stimmungen Ausdruck zu geben, die Spiel und Gegenspiel in ihnen entzündet. Mit seltenem Feingefühl sind dabei die Instrumente verwendet, sei es in kompakter, orchestraler Masse, sei es in konzerthafter solistischer Herausstellung. Dazu ein fortgesetzter Wechsel von Episoden im freien und strengen Satze und ein quellender Reichtum von thematischen und motivischen Ideen, der namentlich in den beiden Schlußchören hervorspringt. Das alles erhebt das Oratorium *David* auf ein Niveau, das die Wiener Oratorienschule nicht wieder erreicht hat. Späterer Forschung muß vorbehalten bleiben, die Meinung, die dieses Werk des trefflichen Conti erweckt, an den anderen neun Oratorien seiner Feder nachzuprüfen. Daß Händel sie zum Teil gekannt hat, zum min-

[1] Mitgeteilt im Anhang.

desten mit Conti's Eigenart vertraut war, darf auch in diesem Falle angenommen werden.[1]

Gleiches Lob verdient Marc' Antonio Bononcini (Sohn des modeneser Giov. Maria B., Bruder des Giov. Battista), den schon ein Zeitgenosse, kein Geringerer als der Padre Martini, an die Spitze aller komponierenden Zeitgenossen stellte[2]. Auch bei ihm sind Händel'sche Einfälle nicht selten, namentlich wo sich's um Ausdruck aparter Seelenstimmungen handelt; auch bei ihm ragen die Rezitative hervor, besticht der leidenschaftliche Stil der Accompagnati, entzückt die wundervolle Melodik der Arien. Von seinen drei Oratorien *Il trionfo della grazia* (1707), *La decollazione di S. Giov. Battista* (1709) und *L'interciso* (1711) liegt mir das zweite vor, dasselbe, das durch Laurencin's unverständige Besprechung[3] mit so vielen anderen Meisterwerken der Schule in ein falsches Licht gerückt wurde. Es mag fast wie eine Parodie dieser Kritik erscheinen, wenn hier behauptet wird, daß jede Nummer des Oratoriums ein Kabinettstück ist, von der Ouvertüre an bis zum Schlußchor. Die Achtung vor Bononcini steigert sich, wenn man bedenkt, daß im Jahre 1709 die neue Wiener Schule erst im Entstehen begriffen war und weder Fux, noch Caldara, noch Conti ihre Meisterwerke vorgelegt hatten. Bononcini's *Decollazione*[4] vermag am besten die Annahme zu stützen, daß das Wiener Oratorium viel weniger vom neapolitanischen als von dem um 1700 in Bologna und Modena heimischen beeinflußt wurde. Hier bei Bononcini begegnet man noch der Schätzung kleinerer Formen, z. B. des noch nicht zur Arie aufgebauschten Strophenliedes und des nur vorübergehenden Stimmungen dienenden Duettino, begegnet man ferner dem venezianischen Brauche, Seccorezitative unmerklich in Ariosi, und diese in Seccorezitative umschlagen zu lassen. Weit entfernt aber von der Delikatesse eines Draghi, der Zurückhaltung eines Badia, der Zierlichkeit eines Tosi, greift Antonio Bononcini doch anderwärts schon fest und sicher hinein in den Formenschatz, den die neue Zeit soeben zu sammeln begann, und entwirft im al fresco-Stil, was vorher nur im Staffeleistil möglich

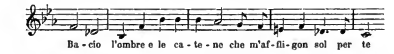
[1] Conti's Tragicommedia *Don Chisciotte* war 1722 in Hamburg, seine Oper *Clotilda* 1709 in London aufgeführt worden, wo bei Walsh Gesänge daraus gedruckt wurden.

[2] »Fece sentire nelle sue composizioni uno stilo cosi elevato, cosi artificioso e dilettevole, che si rese distinto sopra la maggior parte de' compositor sul principio del presente secolo, tutto che abbondante d'uomini insigni.« Zit. bei Fétis, Biogr. univ. t. II, S. 23 a.

[3] Bei Wangemann, a. a. O. S. 285 ff.

[4] Der ausgezeichnete Text rührt von Dom. Filippeschi her.

gewesen. Was in diesem Sinne der Vater Giovanni Maria verheißend angebahnt hatte[1], setzt der Sohn fort. Wie charaktervoll und großzügig ist gleich die erste Arie der Salome »Festivi giubili« entworfen, welche Pracht entfalten die beiden Soloviolinen, wie zündend wirken die harmonischen Fortrückungen! Es erinnert an das jüngste aller Salomedramen, wenn Herodes, nachdem die Tochter ihn mit einem pikanten Tanzliede bezaubert, in einer von zwei Violoncellen begleiteten Arie ihr die Erfüllung jedes Wunsches zuschwört, und in demselben Augenblick aus der Zisterne herauf zunächst im Rezitativ, dann unter streng kontrapunktischer Begleitung zweier Soloviolinen und Baß des Täufers schwermütige Stimme ertönt:



Ein Engel erscheint, um den Gefangenen zu trösten, und erst nachdem diese spannende Szene vorüber, geht die Episode zwischen Herodes und Salome weiter. Eine Numerierung der Szenen wäre hier, wo eins aus dem andern fließt, unmöglich. Venezianische Operntechnik, logisch fortentwickelt und in den Dienst neuer Ausdrucksformen gestellt, so etwa könnte Bononcini's Verfahren umschrieben werden. Wirkungen, wie er sie am Schlusse durch das kanonisch geführte, trotz seines halb venezianischen Zuschnitts mit modernem Geiste erfüllte Triumphduett zwischen Salome und Herodias erzielt, kennt das spätere Wiener Oratorium nicht mehr; in Zukunft pflegt an solchen Stellen ein breites, koloraturverbrämtes Duo zu stehen, d. h. statt einer dramatischen Szene ein virtuoses Konzertstück. Was Bononcini an solchen Stellen vielleicht unbewußt, nur der Tradition seiner Heimat folgend, tat, hat Händel für manche seiner Szenen mit vollem Bewußtsein ausgenutzt; auch bei ihm kommen Stellen vor, wo kurze, gedrungene Sätze, aus wenigen Takten bestehend, langen vorgezogen sind, wie etwa im letzten Akte der *Athalia*. Das war venezianischer, nicht neapolitanischer Brauch. Vielleicht darf man zu den Momenten, die Händel aus der älteren Literatur nachahmenswert schienen, auch die Manier rechnen, Arien von besonderem Nachdruck durch die unbegleitete Singstimme allein beginnen zu lassen. A. Bononcini's *Decollazione* hat dafür eine Anzahl schöner Beispiele.

[1] S. oben S. 113 f.

Marc' Antonio's Bruder Giovanni Bononcini, der außer in Wien auch in London Triumphe feierte und durch die aus Händel's Biographie bekannte Plagiataffäre seinen guten Ruf verlor, huldigt in seinem *Ezechia* (1737) bereits dem mehr neapolitanisch-üppigen Stil und hat Wendungen, die aus Werken seiner italienischen Zeitgenossen her bekannt sind. Nur an einer Stelle nähert er sich dem Pathos des Bruders: in dem begleiteten Rezitativ des Ezechia »Eccelso omnipotente«, einem wunderbar feierlichen Stück in Desdur, das in der Stimmung unmittelbar an die Arie »Sommo Dio« im *Giona* seines Vaters erinnert[1]. Im übrigen trägt die Partitur dieselben hervorragenden Eigenschaften: musterhaft deklamierte Rezitative, gut gearbeitete Chöre, sorgfältige, kunstvoll gesetzte Instrumentalbegleitungen. Als es in London galt, für Händel einen italienischen Gegner zu finden, wandte man sich um geeignete Kräfte wohlweislich zuerst nach Wien, in der richtigen Voraussicht, daß nur dort der geeignete Konkurrent anzutreffen sei. Wohl war Bononcini kein zweiter Händel, aber doch ein Meister, der den vornehmen altklassischen Oratorienstil bis ins letzte beherrschte. Über den Erfolg seines in London aufgeführten Oratoriums *S. Nicola di Bari*[2] liegen genaue Nachrichten nicht vor. Obwohl Bononcini darin klugerweise durch Concerto grosso-Effekte auf englischen Geschmack zu spekulieren suchte, scheint er dennoch kein Glück gehabt zu haben.

Ein weiterer Stern am Wiener Himmel war Giuseppe Porsile, aus dessen 13 Oratorien als Muster *Il trionfo di Giuditta* (1723) herausgegriffen sei. Hier ragen mehrere Arien hervor: die des Ozia »Del tuo populo pentito«, die für die Ecksätze Adagio, für den Mittelsatz Allegro vorschreibt, die große, temperamentvolle Arie »Deh la fede ravvivate« der Judith, Ozia's »Felice giorno«, die zur Hälfte Händel geschrieben haben könnte:

Fe - li - ce gior-no, ch'il __ tuo ri - tor - no

und Achior's hochfeierlicher Anruf »La sovrana eterna mente« mit Posaunensoli. Im zweiten Teile steht wieder eins der obligaten Gebete in Gestalt eines Recitativo accompagnato, Judith's »Eccelsa eterna mente, gran Dio delle battaglie«. In Wiener Kreisen war Porsile außerordentlich geschätzt und erhielt nicht nur von Fux gelegentlich das Prädikat eines »Virtuoso von gutem Gusto«, son-

1 S. oben S. 111. 2 Exempl. in Brüssel und London (R. Coll.).

dern stand als Komponist des *Giuseppe riconosciuto* (1733) auch in der Achtung Hasse's sehr hoch. Mit dem letzteren teilt er, was einem Italiener von damals nicht hoch genug angerechnet werden kann, ein ausnehmend feines Gefühl für die Ausdruckskraft und die Grenzen der virtuosen Koloratur.
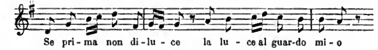
Ein etwas älterer Kollege des Porsile, der schon seit 1697 an der Wiener Hofkapelle beschäftigte Deutsche Georg Reuter d. Ä., steht, wenn man ihn nach dem *Elia* vom Jahre 1728 beurteilt, auf der Höhe der ihn umgebenden großen Italiener, obwohl nicht zu verkennen ist, daß er sich der strengen Richtung des Fux mit größerer Neigung anschließt als der freizügigeren der geborenen Italiener. Arien, in denen Fuge oder Doppelfuge das Gerüst abgeben (u. a. in der Baßarie »Consigliati« des Sacerdote) sind nicht selten, und Ritornelle mit Geigenfiguren im doppelten Kontrapunkt kommen häufig vor. Trotzdem sind die Chorensembles der Israeliten und Baalspriester ganz einfach Note gegen Note gesetzt, was aufs neue beweist, daß man selbst in Wien die Schlagfertigkeit dramatisch eingreifender Chöre auf keinen Preis durch kunstvollen Satz auf die Probe stellen wollte. Über Reuter's Oratorien hat sich L. Stollbrock im Zusammenhange verbreitet[1], so daß sich hier ein Weiteres erübrigt. — Giovanni Perroni hat vieles mit Porsile gemein. Sein Hauptwerk, *Il sacrifizio di Noë* (1722), besitzt in den Arien Noah's schöne, wohllautende Gesangsmusik und erfreut durch manchen, den ernsten und nachdenklichen Künstler verratenden Zug. Gerühmt werden ferner *Giobbe* (1725) und das Allegorieoratorium *La gara della virtù* (1721), das im »Coro dei Angeli« angeblich stark an das Kyrie einer Haynschen G-dur-Messe erinnert[2].

Endlich ist noch des Komponistenpaares Luca Antonio Predieri und Giuseppe Bonno zu gedenken, das lange Jahre in Wien nebeneinander wirkte. Bonno, der jüngste aller genannten Wiener Tonsetzer, begann 1739 die Oratorienkomposition mit *Eleazaro* und schloß 1774 mit *Giuseppe riconosciuto.* Seine ersten hierher gehörenden Arbeiten stehen äußerlich noch im Bannkreis der Fux-Conti-Caldara'schen Richtung, interessieren durch gute französische Ouvertüren, Arienfugen und treffliche Rezitative, aber es fehlt durchaus an jener blendenden Originalität der Erfindung, durch die sich seine Vorgänger auszeichneten. Mehr als diese

[1] L. Stollbrock, Leben und Wirken des k. k. Hofkapellmeisters und Hofkompositors Johann Georg Reuter j., in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII (1892).

[2] Laurencin bei Wangemann, a. a. O. S. 204.

neigt Bonno zur herkömmlichen Melodiebildung der Neapolitaner, die er an der Quelle selbst belauscht hatte, neigt er zu kurzatmigen, nichtssagenden Phrasen und schroff abgerissenen Schlüssen:



an die man im Wiener Oratorium bis 1740 nicht gewöhnt war. Wenn unter den Gesangsstücken seines *S. Paolo in Atene* (1740) einzig die frei und subjektiv geführte Baßarie »Se pensare a noi dovesse« interessiert, so lag das nicht an dem wenig ausgiebigen Texte allein, sondern eben daran, daß die jüngere Komponistengeneration im Grunde ihres Herzens dem Ideal des exklusiven alt-Wiener Oratoriums überhaupt viel weniger mehr zugetan war als dem immer heller von Italien her schimmernden. Der Erfolg, den Bonno's spätere Oratorien *Isacco* (1759) und *Giuseppe riconosciuto* (1774) davontrugen, beweist, daß er mit leichter Mühe dem Stilwechsel in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nachgab und schließlich sogar noch einen Mozart zu befriedigen wußte[1]. Der *Giuseppe* ragt in Stil und Durchführung weit über jene ersten Arbeiten hinaus[2]. — Sein Partner Predieri ähnelt in der prachtvollen Diktion der Rezitative Hasse, in der selbständigen Führung der zweiten Violine und in der Sorgfalt, die auf Angabe der dynamischen Schattierungen verwandt ist, Jommelli.

Mit Bonno und Predieri ist bereits das fünfte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und damit eine Zeit erreicht, die der Entwickelung des Oratoriums in Wien zunächst nicht günstig war. Im Jahre 1740 starb Karl VI. Ein Jahr später beginnt der bis 1748 dauernde österreichische Erbfolgekrieg, dem nach einem Intervall von acht Jahren der siebenjährige Krieg folgt. Diese politischen Ereignisse brachten die Wiener Oratorienpflege ins Wanken. Wohl fuhren Hof und Adel fort, die gewohnten Karfreitagsandachten zu halten und gelegentlich Oratorien aufzuführen, aber mit der Regelmäßigkeit war es vorbei. Von jetzt an geht das Oratorium mit immer schnelleren Schritten in die Kreise der Bürgerlichen über und wird Gegenstand des weltlichen Konzerts. Schon in den fünfziger Jahren ist der eigentliche Ort für Oratorienaufführungen nicht

[1] O. Jahn, Mozart, I, S. 161.

[2] Eine jüngst erschienene Studie über Bonno von E. Wellesz, Zeitschr. d. Internat. Musikges. (1910), geht auf die Instrumentaleinleitung dieses Oratoriums näher ein.

mehr die kaiserliche Hofburgkapelle, sondern das Burgtheater, wo man alsbald in der Fastenzeit, zuweilen unter Anwesenheit des Kaisers, wöchentlich zwei bis drei Konzerte gibt[1]. Über Ziele und Erfolge dieser Unternehmung fehlt es zurzeit an genaueren Nachrichten bis zum Jahre 1771, wo die Tonkünstler-Sozietät ins Leben tritt und einer neuen einheimischen Oratorienproduktion Vorschub leistet. Da deren Charakter von jetzt an nicht mehr so streng lokaler Natur ist wie früher und Männer als Komponisten auftreten, die nicht dauernd in Wien wirkten, so geschieht die Einreihung der Haupterscheinungen in einem der späteren Kapitel.

c. Dresden.
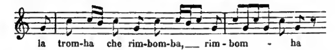
Der Dresdener Hof nahm das italienische Oratorium sehr spät auf. Nach Fürstenau[2] reichen Aufführungsnachrichten nicht vor das Jahr 1730 zurück, wo Caldara's *Morte e sepultura di Cristo* in der katholischen Hofkapelle erklang. Um so eifriger wird man in den folgenden Jahrzehnten. Als Aufführungstermin bleibt von Anfang an der Karsonnabend bestehen, zu dem nur ausnahmsweise auch der Karfreitag hinzugenommen wurde. Den Ton gab seit Mitte der dreißiger Jahre Johann Adolf Hasse an. Sein Oratorientyp und mithin der der meisten seiner Dresdener Mitarbeiter nimmt eine Mittelstellung zwischen dem Wiener und dem neapolitanischen ein. Mit der Wiener Gruppe hat die Dresdener den Sinn für soliden Satz, das Streben nach edler, bedeutungsvoller Tonsprache gemein, mit der neapolitanischen hingegen die Tendenz, Formen und Ausdrucksmittel unbedingt dem gesanglichen Ausdruck unterzuordnen. Der enge geistige Zusammenhang Hasse's mit der neapolitanischen Schule brachte das Überwiegen von Elementen dieser mit sich. Wenn Gerber von Hasse sagt, er betrachtete die Stimme beständig als Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit und unterdrücke sie niemals durch ein »gelehrtes Geschwätz mannigfaltiger Instrumente«, so bedeutet das sicherlich einen Hieb auf die Satzkünste und Instrumentationseffekte der Wiener. Am meisten nähert sich das Dresdener Oratorium den Vorbildern, die Vinci und Leo aufgestellt, was mit der Tatsache übereinstimmt, daß im Laufe der Jahre eine Reihe großer Neapolitaner, darunter Leo, Jommelli, Piccini, d'Ardore, Cimarosa, Paisiello, Morlacchi in Dresden zu Worte kamen, jedoch kein einziger Wiener. Vor der Verflachung

[1] E. Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, 1869, S. 5.

[2] Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 1862, II, S. 11.

aber, in die das neapolitanische Oratorium in Italien allmählich verfiel, verstand sich das Dresdener ebensogut zu bewahren wie das Wiener, wenn auch zugestanden werden muß, daß sich die Dresdener Produktion im Durchschnitt nicht zu der Höhe der Wiener zu erheben vermocht hat.

Unter den einheimischen älteren Dresdener Künstlern begegnen uns zunächst Zelenka, Heinichen, Ristori, Hasse und Schürer. Ihr Senior ist Joh. Dismas Zelenka (geb. 1679), ein Böhme, der seit 1710 erst in untergeordneter, später in führender Stellung am Dresdener Hofe lebte. Daß er, wie es heißt, in Wien bei Lotti und Fux Unterricht genossen, erkennt man am gründlichen Satze seines 1731 aufgeführten *Giesù al Calvario*[1], aber ein spezifisches Oratorientalent war er ebensowenig wie der in Parma geborene, längere Zeit in Kassel bedienstete Fortunato Chellery und der spätere Kapellmeister Joh. David Heinichen. In Chellery's *Dio sul Sinai*, der gleichzeitig mit Zelenka's Oratorium 1731 in Dresden zur Aufführung kam, aber sicherlich vorher komponiert ist, treten außer einigen Arien mit angenehmer Melodik (»No mio Dio« des Moses) und geschickt angelegten Concerto-grosso-Begleitungen besondere Züge nicht hervor. Heinichen's Arbeit ähnelt der vorigen in der typischen italienischen Physiognomie und hätte — was sein Talent in den Augen Mattheson's und Hiller's sehr hoch stellte — schon von Zeitgenossen ohne weiteres als Werk eines Italieners angesprochen werden können. Sizilianos, gewisse Sordinen- und Pizzikatoeffekte und Melodieausschnitte wie:
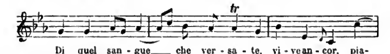


weisen direkt auf Gasparini (S. 121) und Venedig, wo das Werk vielleicht schon ums Jahr 1716 entstand.

In Giov. Alberto Ristori aus Bologna, der seit 1729 als Hofkompositeur sein Brot in Dresden fand, begegnet man einer Persönlichkeit von ausgeprägter Eigenart. Seine *Deposizione dalla*

[1] Exempl. in der Kgl. Bibl. Dresden, die auch, wenn nicht anders bemerkt, die Partituren der weiterhin genannten Werke besitzt. Nicht ohne Interesse ist die Anmerkung im Dresdener Exemplar, daß das Oratorium, falls es zu lang erscheinen sollte, auf zwei Tage, Karfreitag und Karsonnabend, verteilt werden könne. In diesem Falle sei die Eingangssinfonie am zweiten Tage zu wiederholen. Zwei weitere Oratorien Zelenka's *I penitenti al sepolcro* und *Il serpente di bronzo* befinden sich nach Fürstenau, Beiträge (S. 186), im Archiv der kathol. Hofkirche.
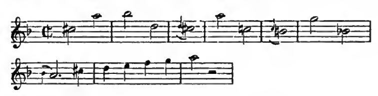
croce (1732) darf unbedenklich Hasse's elf Jahre später entstandenen Komposition an die Seite gestellt werden und hat sicherlich dem deutschen Meister Hochachtung abgenötigt. Da tauchen schon die weichen, elegischen Töne auf, mit denen erst sehr viel später dieser und Naumann hinrissen, die einfachen, ruhigen Melodielinien, die wir in Mozarts *Ave verum corpus* bewundern:



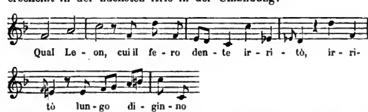
- - ghe a-do - ra - te

(Mittelteil der Arie »Si t'abbraccio« des Giuseppe).

Da nehmen die Instrumente innigen Anteil an der Wehmut der stillen Christengemeinde, fließen die Rezitative bewegt und natürlich dahin, schleicht sich selten ein Takt ein, der nicht aus innerer Überzeugung geschrieben scheint. Das Oratorium bietet zugleich ein Beispiel für die vorerst nur spärlichen Fälle, in denen die Ouvertüre mehr als bloß allgemeine Einleitungsfunktionen zu erfüllen hat. Sie geht nämlich sofort in das erste Rezitativ über, und das Thema ihrer Fuge:



erscheint in der nächsten Arie in der Umbildung:



Dieses Streben nach musikalischer Vertiefung des Textes, die schöne, gewählte Tonsprache stellt Ristori's Künstlerschaft ein gutes Zeugnis aus und wird sich auf Grund einer planmäßigen Unter-

suchung seiner übrigen Werke (Messen, Motetten, Opern, weltliche Kantaten) wohl auch in andern Fällen bestätigen lassen[1].

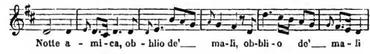
Im Februar 1734 war Joh. Adolf Hasse mit seiner Gattin in Dresden eingetroffen. Schon im April desselben Jahres erscheint sein erstes Oratorium *Il cantico de' tre fanciulli*, dem im Laufe von sechzehn Jahren sieben weitere folgen[2], Werke, die in ihrer Totalität zu den besten Schöpfungen Hasse's gehören und schon ehemals als unübertroffene Muster edler Musik weithin gekannt und gerühmt wurden[3]. Wer sich, mit dem Geist der Zeit vertraut, in ihre Ausdrucksweise eingelebt hat, wird diese Schätzung verstehn und sie noch heute als Bekenntnisse eines tief religiösen Künstlers gelten lassen, dem nichts ferner lag, als eine nur auf Sinnengenuß berechnete Musik zu geben. Ein Vergleich mit Händel ist von vornherein deshalb ausgeschlossen, weil Hasse am Typus des neapolitanischen Solooratoriums festhält. Auf wie verschiedenen Grundlagen die Auffassungen beider beruhen, zeigt sich am deutlichsten in den Arien. Bei Hasse ist die stoffliche Situation, die Stimmung, die Farbe der Szene nur für den Gesamtton der Arie maßgebend, während das Einzelne durch die Vorstellung der innerhalb des wechselnden Affektrahmens möglichen Gesangswirkungen bestimmt wird. Seine Arien erscheinen wie selbständig konzipierte Stücke, die unmittelbare Beziehung eigentlich nur zu der vorher im Rezitativ angekündigten Situation haben. Anders bei Händel und einigen der großen Wiener Meister. Sie richten ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf den so oder so gearteten momentanen Affekt, den der Text

[1] Zwei weitere Oratorien seiner Feder, *La sepultura di Cristo* und *La vergine annunciata*, die sich in dem zur Zeit noch ungeordneten Schatze von Kirchenmusik der Dresdener Hofkirche befinden, waren bis jetzt unzugänglich.

[2] *La virtù appiè della croce* (1737), *Il Giuseppe riconosciuto* (1741), *I Pellegrini al sepolcro* (1742), *La caduta di Gerico* (1743), *La Deposizione dalla croce* (1744), *Sant' Elena al Calvario* (1746), *La Conversione di Sant' Agostino* (1750). Zwei lateinische Oratorien: *Serpentes in deserto* und *Sanctus Petrus et sancta Maria Magdalena* waren für Venedig, eins (von übrigens zweifelhafter Echtheit) *Daniele* (1731) für Wien bestimmt; *La religione trionfante* (Kantate); *Moses* (von zweifelhafter Echtheit s. unten S. 233 Anm. 1). Vom *Cantico* liegen drei, von der *Sa. Elena* zwei abweichende Bearbeitungen vor. Dazu Mennicke, Hasse und die Brüder Graun, 1906, S. 497.

[3] »Keiner von allen Italiänern hat in den Oratorios das Feyerliche und die Andacht mit der Kunst und schönen Harmonie so glücklich zu verbinden gewußt als unser Hasse, dessen Compositionen der Pellegrini, der Helena, des Giuseppe wahre Meisterstücke sind.« J. J. Eschenburg in Brown's Betrachtungen usw., 1769, S. 351. — »Seine Oratorien werden zu allen Zeiten Muster vortrefflicher und rührender Kirchenmusiken bleiben«. Hiller, Wöchentl. Nachrichten usw. I (1766), S. 326.

der Arie anzeigt, sondern haben zugleich die dramatischen Gestalten selbst im Auge, ihre Charakterentwickelung, ihre wechselnde Stellung im Verlaufe der Handlung. Händel geht nie an die Komposition einer Szene, ohne sich im voraus über ihren geistigen Zusammenhang zum Vorangehenden oder Folgenden klar zu sein, und schafft daher ebensoviel eigentümliche Tonbilder als eigentümliche Situationen vorhanden sind; Hasse's Konzeption dagegen greift selten über die gegebenen zufälligen Assoziationen hinaus, deutet selten auf das innere Warum gerade dieser Affektäußerung. Man vergleiche etwa Händel'sche Klagearien mit solchen von Hasse: bei Hasse ein einziger typischer, bei Händel ein stets wechselnder individueller Ausdruck! Im *Cantico de' tre fanciulli* wendet sich der gefangene Michaele in seinem Schmerze an die Nacht als Freundin und Trösterin im Leide. Händel hätte dabei seine schönsten, persönlichsten Melodien ausgespielt, Hasse findet nur allgemeine, abgegriffene Wendungen:



Ein zweites Beispiel: es ist gewiß nicht sonderlich poetisch gedacht, wenn in den *Pellegrini* des Stefano Pallavicini einer der Pilger, Eugenio, der göttlichen Liebe am Kreuze mit den Worten gedenkt »Es war die Liebe dessen, der von der Stirne den Schweiß ihm wischte mit den Flügeln und zu ihm sprach: Durch Deinen Tod werde Heil den Sterblichen.« Dennoch hätte Hasse wohl die Tragweite der Situation besser erfassen können als es in der Zeile geschieht:
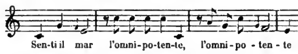


In Fällen wie diesem tritt der Mechanismus des neapolitanischen Oratoriums in seiner ganzen Gefährlichkeit zutage. Immerhin finden sich solche Divergenzen zwischen Wort und Ton bei Hasse meist reichlich aufgewogen durch die blühende Melodik und den Klangzauber seines Satzes, den er bekanntlich nur selten über reale Dreistimmigkeit hinausgehen ließ. Gerade in den *Pellegrini al sepolcro*, Hasse's verbreitetstem Oratorium, finden sich Muster für alle Gattungen wahrhaft edler Musik. Gleich nach der eben erwähnten Szene steht eine prächtige Baßarie mit lebhaft konzer-
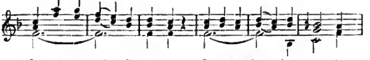
tierenden Geigen, deren Form von der gewöhnlichen so abweicht, daß sie hier kurz skizziert sei.

A. Allegro di molto: Vorspiel. »D'aspri legato indegni nodi, in mille modi da cruda mani straziato in brani«. 𝄐
B. Lento (zart): »Imaginatevi Giesù mirar«. 𝄐
A. All° di molto: »D'aspri legato (usw. bis) in brani«. 𝄐
B. Lento (wie oben): »Imaginatevi Giesù mirar«. 𝄐
A. Allegro (Zwischenspiel).
C. Moderato assai: »Al suo gemevano delle percosse impieto siti le volte e i muri«.
D. Allegro: »Sol quei carnefici pietà non mosse di quanto marmo ahi duri al par«. 𝄐
da Capo (AB).

Einen Glanzpunkt des Oratoriums bildet die Szene, wo der eingeborene Führer (Guida) den Pilgrimen die heiligen Orte zeigt und Teotimo die Vision der Kreuzigung erlebt. Nach den leisen Worten »qui piego il capo e qui mori Giesù«, mit denen der Guida in prachtvollem Recitativo accompagnato seine Erzählung des Leidensvorgangs schließt, setzt ein Instrumentalzwischenspiel von fünf Takten ein; es begleitet die heiligen Schauer der völlig in Wehmut versunkenen vier Pilger und ist ein Beispiel für die nicht seltenen Stellen bei Hasse, wo die reine Instrumentalmusik als Verkünderin des Unaussprechlichen auftritt. Ein Meisterstück pathetischen Gesangs ist ferner die Altarie des Teotimo:
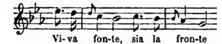


die die Vorstellung göttlicher Erhabenheit ähnlich in Gefühl umsetzt wie Bach's »Quoniam tu solus sanctus« der Hohen Messe und dabei einen bei Hasse sonst ungewöhnlichen Reichtum an aparten Instrumentationseffekten hat. Bekannt und vor allem gerühmt war der Schlußchor des ersten Teils, ein langsamer Marschgesang, den die Pilger vor den Toren der heiligen Stadt anstimmen[1]:



[1] In der Handschrift der Stadtbibl. Leipzig trägt er die Überschrift »Lauda«, was wieder einmal auf den Ursprung dieser Gattung von Chören zurückweist.

In denkbar schlichtester Weise harmonisiert, die Oberstimmen meist zu Terzen verkoppelt und mit nur ganz bescheidenen Imitationen versehen, wächst das Sätzchen, von Flöten- und Fagottklang umrauscht, von der Zweistimmigkeit bis zur Fünfstimmigkeit hinan: ein mit dem zartesten Pinsel gemaltes Bild aus dem religiösen Empfindungsleben der Mitte des 18. Jahrhunderts. So groß war die Ehrfurcht vor diesem Pilgerchor, daß es 55 Jahre später Joh. Gottl. Naumann als Vermessenheit dünkte, den Text abermals zu komponieren. Im Schlußchor »Tutto il tuo sangue« des ersten Teils der *Deposizione* brachte Hasse zwei Jahre später ein würdiges Seitenstück. An Zartheit der Empfindung und im Ausdruck religiöser Schwärmerei stehen jedenfalls die *Pellegrini* allen andern Oratorien Hasse's voran, und die Arie
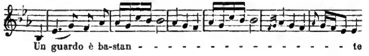


kann für die ganze Hasse'sche Zeit als schlechthin klassisches Beispiel freudiger Glaubenszuversicht hingestellt werden. An zweiter Stelle steht *Sa. Elena al Calvario* (1746, eine zweite Fassung 1772), die gleich dem vorigen Oratorium auch ins Deutsche übertragen und mit protestantischer Version mehrfach außerhalb Dresdens aufgeführt wurde[1]. Versteht man das Notenbild der Partitur mit innerem Leben zu erfüllen und sein Empfinden auf den eigentümlichen Gefühlston des Ganzen einzustimmen, so gewährt auch diese Musik einen eigenen Genuß. Einzelne Partien strahlen in derselben wunderbaren Milde, erfreuen durch dieselbe Keuschheit des Empfindens und kristallene Reinheit des Klanges wie dort, doch überwiegen hier die kräftigen, pastosen Töne. Von den beiden Meisterarien »Dal nuvuloso monte« und »Del Calvario già sorger le cime« wurde schon oben (S. 188) gesprochen. Sie stehen in einer durchaus würdigen Umgebung, und man müßte schon zur ausführlichen Analyse greifen, um allen Schönheiten gerecht zu werden. Wie gemahnt es — um wenigstens eins hervorzuheben — an Bach, wenn Hasse in dem wundervollen, schlichten Chor »Di questa pena è frutto«, der über den Choral »O Lamm Gottes« geschrieben ist[2],

[1] So in Leipzig unter J. A. Hiller, der nicht verfehlte, das Publikum jedesmal durch begeisterte Aufsätze vorzubereiten. Über *Sa. Elena* s. seine Wöchentl. Nachr. I, S. 386 ff. Auch Arien und Duette aus Hasse's Oratorien gab Hiller heraus (Meisterstücke des italienischen Gesanges, Leipzig, 1791). Ausgewählte Stücke veröffentlichte neuerdings O. Schmid, Musik am sächsischen Hofe, Bd. VII und VIII (Breitkopf & Härtel).
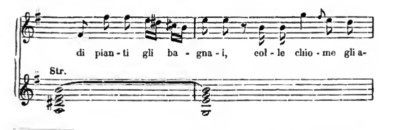
[2] Freilich nicht im Bach'schen Sinne.

kurz vor der Überleitung ins da Capo zweimal ein isoliertes, zweifelndes »mà« auf vermindertem Septimenakkord ertönen läßt[1], oder wenn er die Ergriffenheit, die sich der Kaiserin und ihrer Begleiterin bei der Vision der Kreuztragung bemächtigt, durch ein wehmutsvolles, mit gedämpften Violinen und Flöten gespieltes Instrumentalsätzchen auf den Hörer zu übertragen sucht. An feinen Zügen dieser Art ist *Sa. Elena* besonders reich, und in der Weise der Rezitative findet sie schwerlich ihresgleichen. Kein Wunder, daß die Komposition dem Meister selbst ans Herz wuchs und er sie nach langen Jahren wieder vornahm, um mit Zugeständnissen an die neue Zeit es zu der Gestalt zu erheben, in der es 1772 in der Wiener Tonkünstlersozietät zur Aufführung kam[2].

Aus der *Deposizione dalla croce* (1744) mag die feierliche, kräftige Einleitung erwähnt werden, deren Thema im Eröffnungschor der Jünger benutzt ist; dann die mit echt Hasse'schen Melodiewendungen ausgestattete Arie des Nikodemus:
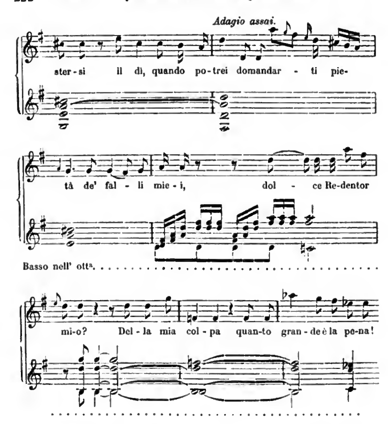


an der einzig, wie in so vielen Melodien neapolitanischer Abstammung, das Haftenbleiben an der Tonika stört[3], und, als Beleg für Hasse's Schwung und Ausdruckskraft im Recitativo accompagnato, die Reueszene der Magdalena:



[1] Dieses Wort fehlt bei Metastasio, ist also eine freie Einschaltung Hasse's. Vgl. dazu das Analogon »aber« im ersten Chore der Bach'schen Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«, oder das »nämlich« in »Es ist dir gesagt, Mensch.«

[2] Vgl. Briefwechsel Hasse's mit dem Abate Ortes, im Auszuge mitgeteilt von H. Kretzschmar im Jahrbuch Peters, 1901, S. 59 f.

[3] Hasse hat sie noch einmal in *Serpentes in deserto* verwendet.



Il Giuseppe riconosciuto (1741), *La Caduta di Gerico* (1743) und *La conversione di S. Agostino* (1750) bieten hierzu manche wertvolle Ergänzung. Überall derselbe vornehme Stil, dieselbe Klarheit in der Konzeption, dieselbe Meisterschaft in der Form. Vielleicht hat das zweite — mit Hasse'schem Maßstab gemessen — am wenigsten Eigenart; dagegen ist der *Giuseppe* reich an Schönheiten. Die Erkennungsszene und die Arie »Ma parla, quel pianto« sind von Hasse selbst später nicht übertroffen worden. Auch im *S. Agostino*[1], wo alles sich auf den Seelenkampf des Helden konzentriert, stehen lauter Kabinettstücke. Im Mittelpunkt erhebt sich das aus-
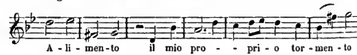
[1] Neudruck in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. 20 (1905). Der Text gedichtet von der Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen.

gedehnte, Secco- und Accompagnatoperioden mischende Rezitativ Agostino's, innerhalb dessen sich seine Wandlung zum Christen vollzieht. Trefflich sind da die Übergänge vom Zustand des Zweifelns, Zagens, Schwankens zum Ergriffenen, Gerührten, Bestimmten gezeichnet, trefflich auch die Folgen des seelischen Umschwungs geschildert: wie mit der Ddur-Arie »Or mi pento« mit einemmal der Druck schwindet, der bis dahin auf Arien und Rezitativen gelastet, wie jetzt Zuversicht und Hoffnung sich in den Gemütern des Vaters, der Mutter, des Bruders, des Freundes spiegeln. Vergleicht man dies Werk mit einem seiner frühesten Oratorien, etwa dem *Cantico*, das noch eine unbestimmte, zwischen neapolitanischen und Wiener Einflüssen schwankende Haltung verrät, so wird man inne, wie stetig Hasse an sich gearbeitet und die Mittel zu vergeistigen gesucht hatte.

Für die Folge konnten Hasse's Oratorien in mancher Beziehung Muster sein. Zunächst in der Ökonomie der Ausdrucksmittel, vor allem in der sparsamen Verwendung der Koloratur; dann in der großzügigen Melodiebildung; ferner in der Art, wie er Ouvertüren schrieb, in der sorgfältigen, an Wiener Vorbilder erinnernden Durcharbeitung der Chöre, die den Hörer stets in andächtiger Stimmung entlassen; nicht zuletzt endlich in der erhabenen, niemals kleinlichen oder frivolen Auffassung seiner Stoffe. Viele seiner Nachfolger haben sich ihn zum Muster genommen, darunter der junge Mozart, andere sind schnell über ihn hinweggegangen. In Dresden erhielt sich seine Art am längsten. Man kann dort in den Jahrzehnten von 1780—1810 geradezu von einer Hasse'schen Schule sprechen. Einige von deren Vertretern mögen mit ihren Hauptwerken genannt sein.

Den Text des Hasse'schen *S. Agostino* setzte der seiner Abstammung und Anstellung nach unbekannte, aber wohl in Dresden bedienstete Egidio Lasnel im Stile Hasse's und mit nicht unbedeutendem Können in Musik (1751). Zu rühmen sind die Schlußchöre (der letzte mit einem a cappella Satz in der Mitte), die beiden Arien »Piangerò« und »Ah veder« und die begleiteten Rezitative. Als tüchtiger Komponist stellt sich Matteo Schlettner in seinem *Gedeone* vor, einem zugvollen, melodienreichen Werke, das durch seinen Reichtum an kavatinenartigen Gebilden auffällt und in der von Hörnern begleiteten Kriegsarie des Gioas »Al primo suon guerriero« geradezu Händel'sche Saiten aufzieht. Melodik und Führung der Bratschen weisen stellenweis über Hasse hinaus und lassen an Jommelli's Einwirkung denken. Weniger Erfreuliches bietet Joh. Georg Schürer, seit 1748 Hofkomponist in Dresden.

Seine beiden Stücke *Il figluol prodigo* (1747) und *La Passione* leiden am Übermaß jener unleidlichen Kadenzfloskeln und sinnlosen Koloraturen auf Wörtchen wie »è«, die die Dekadenz der neapolitanischen Musik mit sich brachte, aber von Hasse noch durchaus gemieden wurden. Die Melodik ist kurzatmig und ohne Eigenart und vermag Schürer's allgemeine Beliebtheit in Dresden nicht recht zu erklären. Wie bei vielen kleineren Talenten stehen auch hier die Seccorezitative am höchsten. Seltsamerweise fand Dom. Fischietti (seit 1766 Hofkomponist und Kapellmeister) viel weniger Beifall, obwohl er Bedeutenderes als Schürer zu sagen hatte[1]. Sein *Morte di Abele* (1767) ist nach Hasse'schem Muster angelegt und hat schon in der Sinfonia einen bemerkenswerten, wohl auf Evas Mutterliebe anspielenden Satz, »amoroso« überschrieben. Die Rolle des Kain, der hier als verschlossener, finsterer Naturmensch gezeichnet ist und dem zarten Abel gegenüber immer in großen, springenden Intervallen singt, enthält vorzügliche Arien. Das Bild seiner Seelenqual gibt Fischietti sehr gut mit der gewundenen Melodie wieder:
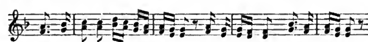


Wie tief unter der Komposition dieses tüchtigen, wenn auch nicht eben genialen Italieners steht der *Abele* (1753) des als Thomaskantor in Leipzig lebenden Gottlob Harrer[2]. Wenn die Vermutung richtig ist, hatte Harrer die Absicht, gleich seinem Vorgänger Bach sich gelegentlich in Dresden den Hofkapellmeistertitel zu holen; einer solchen talentlosen Karikatur Hasse'scher Muster hätte man aber dort natürlich keine Beachtung geschenkt.

Wenn Hasse, wie erwähnt, im Jahre 1772 sein Oratorium *Sa. Elena al Calvario* einer Prüfung und Umarbeitung unterzog, so hatte das innere Gründe: es bedurfte der Anpassung an den Geschmack einer neuen, jüngeren Generation. Dieser jüngeren Generation gehörten an: Joseph Schuster (Schüler Schürer's, seit 1772 Kapellmeister), Franz Seydelmann (ebenfalls 1772 Kapellmeister) und Joh. Gottl. Naumann (1765 Kammerkomponist, 1776 Kapellmeister). Soll in kurzen Worten das Wesentliche des Stilumschwungs der siebziger und achtziger Jahre, soweit er

[1] Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der kgl. sächs. musikal. Kapelle, 1849, S. 164. Jahn, Mozart I, 263; II, 838.

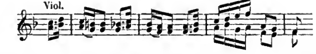
[2] Exempl. Stadtbibl. Leipzig.

sich im italienischen Oratorium Dresdens niederschlägt, umschrieben werden, so wäre folgendes zu sagen. Die ältere, Hasse-Graun'sche Melodienlinie, deren Bögen sich über ganz einfachen harmonischen Pfeilern weit und sicher spannten und damit dem Bedürfnis nach möglichst extensivem Affektausdruck entsprachen, wandelt sich unter Heranziehung eines neuen Modulationsapparats zu einer innerlich belebteren, feiner organisierten um. Die Empfindungsnuancen wechseln schneller und hewirken einen mehr intensiven Affektausdruck. Die Entschiedenheit, Kraft und Herbigkeit der älteren Melodik schwächt sich ah und macht, auch hei starken Affekten, einer gewissen Weichheit, Empfindsamkeit, Milde Platz. Kanten und Ecken schleifen sich ab, alles zeigt sich in gleichmäßiger Rundung. Diatonische und chromatische Vorhalte, reichlicher als je angewandt, hringen etwas Sehnendes, Schmachtendes in die Musik. Terzen- und Sextengänge, mit denen schon Hasse oft stark empfindsam wirkte, werden hei zärtlichen oder schwärmerischen Stellen zur Regel. Kennzeichnend sind folgende Proben aus Naumann's *Pellegrini*:



Dal tuo so-glio lu - mi - no - so deh ri - mi - ra il no-stro pian-to

und



Schroffe Übergänge, starke Kontraste sind selten. Arien klingen wie süße Violinkantilenen. Man vergleiche, um ein Beispiel zu hahen, das »Sacri orrori« aus Metastasio's *Sa. Elena* in der oben (S. 188) mitgeteilten Komposition von Hasse und Leo mit der Komposition Naumann's, welche beginnt:
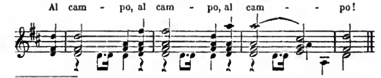
Sacri or - rori, om-bre fe - li-ci, il mio cor v'in - ten-de as - sa - i

Dort frommer Schauer, hier empfindsame Träumerei. Eine Anzahl älterer konventioneller Formeln, die dem stärker differenzierten Empfinden jetzt nichts mehr zu sagen vermögen, werden über Bord geworfen und durch neue ersetzt, die von Gluck und Mozart her hekannt sind, z. B. Halbkadenzwendungen wie:



Man ruft aber nicht nur nach neuen, sondern auch nach volleren Harmonien. Der weisen Ökonomie Hasse's satt, vergrößert man das Orchester, beschäftigt die Bläser reichlicher und verteilt den Themenstoff an die einzelnen Gruppen so, daß mit neuen organischen Beziehungen der Stimmen neue koloristische Wirkungen entstehen. Der Satz verfeinert sich, ein Rokoko von zarten melodischen Ranken legt sich um die Hauptstimme. Den Äußerungen des Solisten folgt jetzt das Orchester auf Schritt und Tritt mit malerischen Figuren; es fängt sogar an, das Reich des Cembalo, das Seccorezitativ, zu okkupieren, was anfangs Entrüstung und Bedauern hervorrief. Gluck'schen Ideen nachgehend, strebt man den Tonformen den Stempel der Subjektivität deutlicher aufzudrücken, wendet sich gegen den Mechanismus der da Capo Arie, gegen das Übermaß von Bravour und Koloratur, gegen ausgedehnte Vor- und Zwischenspiele, deren Berechtigung überhaupt in Frage gestellt wurde[1]. Man glaubte wieder einmal, erst jetzt den Schlüssel zur »wahren Musik« gefunden zu haben.
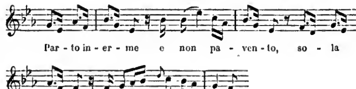
Auf diesen Stilumschwung, der mit dem von Mannheim ausgehenden in der Instrumentalmusik nur die psychische Basis gemein hat, reagieren die verschiedenen Meister verschieden, Mozart anders als der alternde Hasse, Naumann anders als Gluck, Haydn anders als Paisiello. Joseph Schuster steht anfangs noch nicht überall auf der Höhe des neuen Stils. Die »zu wenig wahre Haltung«, der »zu heitere Mut«, den man seinen Kirchensachen vorwarf[2], zeigt sich in bedenklicher Weise auch in seinen Oratorien, am bedenklichsten vielleicht in dem kleinen Chorausschnitt:

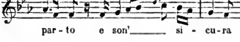


[1] Belege für diese Einzelheiten erbringen Arteaga (Rivoluzioni, deutsch von Forkel, II, 231 ff.), Cramer (Magazin), Eschstruth (Mus. Bibl. 1785, II), Reichardt (Kunstmagazin S. 161)), Brown (Betrachtungen), Algarotti (Saggio 1775), Hiller (Wöchentl. Nachr. 1769, S. 398 ff.), Forkel (Mus. krit. Bibl. 1778, S. 116 ff.). Namentlich Klagen über zu volle, überladene Instrumentation, über das neue »Charivari, welches ihnen schön scheint, weil es viel Geräusch macht« — um einen Ausdruck der Maria Antonia von Sachsen zu gebrauchen — hören von nun an nicht mehr auf.

[2] Nekrolog in der Allg. mus. Ztg. 1812, Sp. 686.

seiner *Betulia liberata* (1774). Anderwärts, vornehmlich in seinem vierten Oratorium *Gioas* (1803), dokumentiert sich Schuster als tüchtiger, reifer Künstler und verdient die Worte des Lobes, die Schubart ihm zollte: »Seine Modulationen sind kühn und überraschend, seine Arienmotive neu und eindringend«[1]. Besondere Wirkungen erzielt er durch köstliche den Ritornellen eingeflochtene Bläsersätzchen, denen bereits der Geist moderner Instrumentationstechnik innewohnt. Ebenso erfreuen würdige, streng kontrapunktisch gearbeitete Schlußchöre. Wie fern bereits 1775 Hasse, wie nahe Mozart gerückt ist, möge die Arienprobe belegen:





Gleich Schuster, der in Neapel dem alternden Jommelli den Rang ablief, so war auch Seydelmann studienhalber längere Zeit in Italien gewesen, bevor er sein Dresdener Amt antrat. Seine beiden Oratorien *Gioas* (1776) und *Betulia liberata* (1774) stehen indes tiefer wie die seines Kollegen. In der kurzatmigen Melodik ähnelt er Schürer. Eigen ist ihm die (wohl auf den ästhetischen Ritornellstreit der siebziger Jahre zurückgehende) Manier, die Arien ohne längere Instrumentaleinleitungen beginnen zu lassen. Was 25 Jahre fleißigen Studiums und ernster Selbstkritik vermochten, beweist *La morte di Abele* (1801), sein letztes Werk für die Kirche, eine dramatisch bewegte, an originellen Gedanken reiche und sehr geschickt instrumentierte Komposition, die mit Recht unter die besten Erzeugnisse der italienischen Schule nach Hasse gezählt werden kann[2].
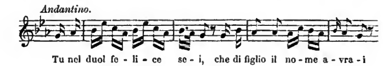
Den reinsten Typus des empfindsamen italienischen Oratoriums in Dresden prägen die Arbeiten J. Gottl. Naumann's aus, die zu ihrer Zeit in gleicher Weise als das Höchste und Schönste betrachtet wurden, wie zwei Generationen früher die von Hasse[3]. Noch 1832 singt der Balladenmeister Löwe Naumann's *Pellegrini*

[1] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst S. 116.

[2] Notenproben in R. Cahn-Speyer's Dissertation über Seydelmann, Leipzig, 1908.

[3] Die Titel in Eitner's Quellenlexikon. Exempl. vollst. Kgl. Bibl. Dresden.

mit Begeisterung und nennt die Musik »himmlisch«, den Schluß »göttlich«[1]. In der Tat liegt in ihnen eine Fülle edelsten Ausdrucks, ein Schatz prächtiger Melodien, ein seltener Reichtum von poesievollen Wendungen beschlossen, Musik, die man ihres hervorstechenden sentimentalen Zuges wegen sich hüten wird, in Mengen zu genießen, aber an ihrem Orte und in rechte Umgebung gestellt recht wohl wird gelten lassen können. Sowohl Bitter wie Wangemann haben sich absichtlich ihren Schönheiten verschlossen, wenn sie Bach'sche Wirkungen forderten und eine Arie wie diese des Petrus in der *Passione* (1767),



in der sich, angemessen vorgetragen, das Gefühl der Wehmut kaum anders ausspricht als in so vielen andern gefeierten Kompositionen der Zeit, Gluck's Orpheusklage eingeschlossen, — wenn sie diese Arie »opernhaft-charakterlos« nannten. Das moderne Orchester Naumann's, sein von dem Hasse'schen ziemlich abstechendes begleitetes Rezitativ und mancher eigentümliche, über das Todesjahr Naumann's (1801) hinausdeutende Zug seiner Melodik darf nicht dazu verleiten, ihn mit dem Maßstabe der Musik des 19. Jahrhunderts zu messen. Naumann ist noch durchaus geistiger Schüler Hasse's, ein getreuer Sohn des 18. Jahrhunderts, als Charakter etwa dem Dichter Matthisson vergleichbar; und seine geschichtliche Bedeutung ruht vor allem darin, zu einer Zeit, da das italienische Oratorium in betrübende Verflachung geriet, diesem Verfall energisch vorgebeugt und überall — wie er selbst sagte — »edle Simplizität mit Erhabenheit« angestrebt zu haben. Von seinem Erstlingswerke im Oratoriengebiet, der für Padua komponierten, beifällig aufgenommenen *Passione* vom Jahre 1767, an steigert sich sein Können über sieben italienische Oratorien hinweg bis zu den 1798 entstandenen *Pellegrini al sepolcro*, die als sein bestes Werk galten und von vielen neben Graun's *Tod Jesu*, später neben Haydn's *Schöpfung* gestellt wurden[2]. Der Pilgergesang »Le porte a noi diserra«, den Hasse nach der Meinung der Zeit so bewunderungswürdig komponiert hatte, gelang dem alternden Naumann, wie
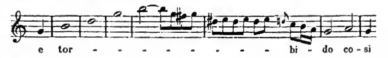
---

[1] Selbstbiographie S. 159.

[2] Meißner, Bruchstücke zur Biographie J.G. Naumann's, 1803, S. 153, 348; Nestler, Der kursächsische Kapellmeister Naumann, 1901, S. 136, 199.

Rochlitz erzählt, erst beim achten Entwurfe, wurde aber auch dafür ein Stück, das Dilettanten und Singechöre bis weit ins 19. Jahrhundert nicht müde wurden als Duett oder als »Motette« zu singen. Naumann selbst schätzte bis dahin seinen *Davidde nella valle di Terebinto* am höchsten, ein Stück, das den *Pellegrini* und der ebenfalls gefeierten *Sa. Elena* an Instrumentationsfeinheiten — namentlich im Bläserteil — und an Erlesenheit des Themenmaterials nichts nachgibt. Noch lange nach Naumann's Ableben hat man sich in Dresden an seiner »sanften, erhabenen« Muse erfreut und damit gezeigt, daß man den allmählich immer verlockender von Italien herüberklingenden Tönen der Rossini'schen Schule nicht allzuviel Aufmerksamkeit schenkte. Nach den Triumphen, die Morlacchi 1812 mit einer *Passione*, 1817 mit *Isacco* feierte, wurde im Jahre 1826 das italienische Oratorium in Dresden zu Grabe geleitet: Naumann's *Pellegrini*-Oratorium war das letzte seiner Art, das in der katholischen Hofkirche erklang. Damit schloß eine der ruhmvollsten Perioden im kirchenmusikalischen Leben Dresdens.

2. Die Spätneapolitaner.
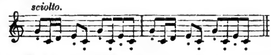
Unter den Komponisten der spätneapolitanischen Gruppe war im Fache der Oper Niccolo Piccini einer der führenden Geister. Im Oratorium nimmt er zwar keine ähnlich exponierte Stellung ein, vertritt aber auch hier die gediegenere, auf Wahrheit des Ausdrucks und Solidität der Arbeit abzielende Richtung der neapolitanischen Musik. Genannt werden *Gioas* (1752), *La morte di Abele, Sara* (1769 für Rom), *Gionata* (1792 für das S. Carlotheater in Neapel). Im Charakter der Melodik und im dramatischen Schwung seiner Arien steht er Jommelli nahe, hier und da in mächtig ausgreifenden Kadenzen:



wohl auch Porpora. Sein *Abele*[1] enthält, abgesehen von der zugvollen doch wenig entsprechenden Sinfonie, ein paar hochbedeutende Beispiele neapolitanischen Bravourgesangs, daneben Secco- und begleitete Rezitative ersten Ranges, vorzüglich im

[1] Exempl. Kgl. Bibl. Dresden.

zweiten Teile, wo die spannenden Situationen sich häufen. Der interessante Charakter des Metastasio'schen Kain war auch für Piccini Gegenstand besonderen Interesses. Hob Fischietti (S. 224) ihn aus der Umgebung als dumpf brütenden, verschlossenen Menschen heraus, so unterstreicht Piccini das Trotzige, Halsstarrige seines Wesens:



Selbst als der Mord hegangen und Gewissensbisse sich melden, mischen sich noch fortwährend harte Töne mit weichen:
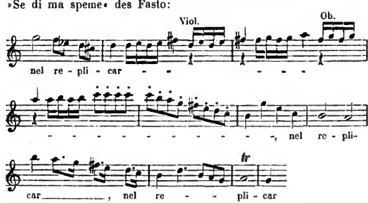


Abel wird als der verzärtelte Muttersohn geschildert, freundlich, mild, zugänglich; seine Hauptarie »L'ape e la serpe spesso« trägt die Überschrift Andante grazioso.

Francesco Majo hat sein glänzendes Tatent anscheinend nur zweimal in den Dienst des Oratoriums gestellt. Zur Feier des Festes der sieben Schmerzen Mariä schrieb er 1764 für Neapel *Giesù sotto il peso della croce*[1]. Maria, Magdalena und Johannes erwarten in schmerzlicher Spannung das Herannahen des Zugs mit dem kreuztragenden Jesus. Plötzlich ists, als ob die Menge drängend um die Ecke biege: gedämpfte (!) Trompetenfanfaren mischen sich in das instrumental fein wiedergegebene Surren und Brausen ferner Stimmen; Maria, halb ohnmächtig, stürzt nieder (Arie »Il suono di tromba«), der Zug kommt näher, die Spannung wächst, im nächsten Augenblick müssen Mutter und Sohn sich gegenüberstehn, — da ziehen Dichter und Musiker den Vorhang über das Bild. Der zweite Teil beginnt mit den Klängen eines Marsches. Der Zug hat sich entfernt, nur die beiden Frauen mit Johannes sind geblieben. Es entwickelt sich eine ergreifende Szene, gemischt aus Rezitativen und Arien. Hier Verzagen, dort Trösten, hier Pathos, dort Elegie, — damit ist auch der zweite Teil des kurzen aber eindrucksvollen Werkes, das die Überschrift »Cantata a 3 voci« trägt, schon erschöpft. Wohl hat Majo die wenigen Arien reichlich mit Koloraturen ausgestattet, allzu reichlich viel-

[1] Exempl. Hofbibl. Wien, Sammlung Kiesewetter.

leicht für die ernste Situation, aber man nimmt sie mit in Kauf für die schöne Melodik mit ihrer empfindsamen Chromatik und für die dramatisch freizügige Behandlung der Recitativi accompagnate. Als eine der originellsten Erscheinungen aus der neapolitanischen Oratorienliteratur verdiente Majo's Werk recht wohl einen Neudruck[1].

Der mit Majo geistesverwandte, in Neapel von spanischen Eltern geborene Davide Perez schrieb nur ein Oratorium: *Il martirio di S. Bartolomeo* (1779)[2]. Die Reize spätneapolitanischer Sinnenkunst mag es in gleicher Weise spielen lassen wie die Oratorien des A. Gasparo Sacchini. Dessen *S. Filippo Neri*[3], ein Allegoriestück alten Schlages, in dem der Heilige zu wählen hat zwischen Prunk (Fasto), Armut (Povertà) und Betrug (Inganno), sich den Tatsachen gemäß für die Armut entschließt und sogar den Fasto bekehrt, entfesselt geradezu Orgien im bravourösen Ariengesang. Wenn von Sacchini gerühmt wurde, daß er mehr als jeder andere Kirchen- und Theaterstil auseinander zu halten gewußt habe[4], so zeugt sein *S. Filippo* mehr als jede andere Komposition dafür, daß das italienische Oratorium nie zur Kirchenmusik gezählt worden ist. Der einzige Ausschnitt »nel replicar« aus der großen Arie »Se di ma speme« des Fasto:



kennzeichnet genugsam den Stil des ganzen Werks als eines einseitig virtuosen. Zeilenlange Koloraturen wie diese, gehängt an

[1] Ein Oratorienbruchstück *Ester* (I. Teil) von Majo besitzt die Kgl. Bibl. Brüssel, Neapel eine »Cantata« *La gara delle grazie.*
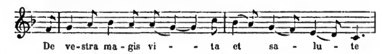
[2] Exempl. in der Bibl. der Cappella Antoniana in Padua.

[3] Exempl. u. a. in der Hofbibl. München.

[4] Musikal. Almanach auf das Jahr 1784, S. 105.

Worte wie »balenar«, »naufragar«, machen natürlich jede verständige Textinterpretation unmöglich[1]. Der Ausdruck »Konzertoratorium«, so vielfach mißbraucht, paßt auf diese Arbeit Sacchini's. Von der frivolen Eingangssinfonie bis zum trivialen Schlußchor geht sie auf Irrwegen. Dabei ist der Entwurf der meisten Gesangsstücke von so großartiger Konzeption, daß heutigen Sängern wohl schon nach dem zwölften Takte der Mut sänke, fortzufahren.

Leider hatte Sacchini eine größere Gefolgschaft, als sich im Interesse eines oratorienwürdigen Stils hätte wünschen lassen. Die ganze große Gruppe lateinischer Oratorien, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Mädchenhospitäler in Venedig entstanden und für die auch Sacchini schrieb, gehört mit wenigen Ausnahmen dieser einseitig virtuosen, sinnlichen Richtung an[2]. Venetianische Schiffermusik mit freundlichen, noch heute in Italien beliebten Wendungen wie sie z. B. Ant. Biffi in seinem Oratorium *Manna in deserto* (um 1730)[3] bietet:
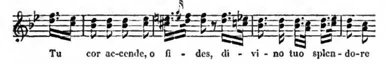


[1] Über das mehr und mehr erwachende maßlose Kolorieren in dieser Zeit berichtet nach eigenem Hören Burney, Tagebuch usw. I, S. 277.

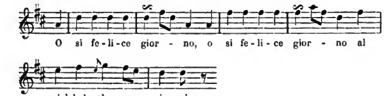
[2] Eine Geschichte dieser in der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts eine so große Rolle spielenden Mädchenkonservatorien (della Pietà, degl' Incurabili, de' Mendicanti, Ospedaletto) ist trotz der reichen Literatur an Berichten und Notizen noch nicht geschrieben. Oratorienaufführungen fanden in der Fastenzeit jeden Sonntag Abend in lateinischer Sprache statt und wurden, wie Partiturnotizen besagen (*Introductio ad psalmum Miserere*, *Carmina praecinenda psalmum Miserere* o. ä.), jedesmal durch ein Miserere beschlossen. Das Orchester war bis auf Trompeten, die durch Trumscheite (Trombe marine) ersetzt wurden, vollzählig; auch die Mandoline hatte Vertreterinnen. Die Ausführenden waren durch ein Gitter vom Publikum getrennt; an den Kirchtüren verkaufte man Textbücher mit den Namen der Sängerinnen, die gewöhnlich auch in den Partituren namhaft gemacht sind. Gerühmt wurden die prachtvollen, tiefen, oft Tenorfärbung besitzenden Kontraalte, die die Bässe vertraten. Unter den Kapell- und Konzertmeistern erscheinen: Partenio, Brusa, Biffi, Saratelli, Vivaldi, Gasparini, Giov. Porta, Bertoni, Sacchini, Galuppi, Sarti, Furlanetto. Dazu Florimo, a. a. O. I, S. 130ff. Leider dauerte die Blütezeit dieser Konservatorien nur kurze Zeit; schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beginnt ihr Verfall. Siehe Burney (Tagebuch), Lord Edgecumbe (Reminisc. 33), de Brosses (Lettres hist.), Kelly (Reminisc. I, 184), Cramer (Magaz. III, 989), Reichardt (Kunstmagazin II, 17), Goethe (Ital. Reise, Okt. 1786), Dittersdorf (Selbstbiogr.), Hiller (Wöch. Nachr. II, 175), Caffi (Storia usw. I), Spohr (Selbstbiogr.) usw.

[3] Exempl. Stadtbibl. Hamburg. Biffi war Kapellmeister bei den Mendicanti.

läßt man vielleicht noch hingehn, zu geschweigen von Hasse's drei Beiträgen *Serpentes in deserto*, *Sanctus Petrus* und *Moses*[1]. Aber schon das unbezeichnete, in der Stadtbibliothek zu Hamburg befindliche Konversionsoratorium von Fr. Xaver Richter mit seinen altmodisch verschnörkelten Koloraturarien verliert sich gänzlich ins Seichte. Francesco Piticchio läßt in seinen *Pharisei conversio ad sepulcrum*[2] singen:



haspelt also seine Arien und Duette bereits in Marschrhythmen ab wie die Zeitgenossen Rossini's. Auch der vergötterte Domenico Cimarosa hüllt die Gestalten seines *Absalon*[3] in Bühnengewänder, schreibt unverfälschte Opernfinales und entsetzlich flache Arien. Die Engel seines *S. Filippo Neri* singen zum Schluß:
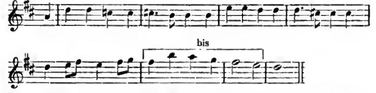


Nicht minder opernhaft gestaltet Franc. Bianchi seine *Agar fugiens* (1785)[4], die allerdings in der Arie »Turtur in silva errando« ein entzückendes Paradestückchen für Sänger besitzt. Halb Erfreuliches, halb Mittelmäßiges bieten Galuppi und Bertoni. Baldassare Galuppi's *Jahel* (1747 für die Mendicanti) verrät zwar überall die unglaublich leichte Hand ihres Verfassers, und die Arien haben überflüssige Rouladen genug, aber an poetischen Einfällen fehlt es nicht. Die Gelegenheit, Mandolinenvirtuosinnen zu beschäftigen, die sich schon Vivaldi bei seinen Instrumentalkonzerten für

[1] Wohl vor Hasse's Ansiedelung in Dresden entstanden. Zweifelhaft ist, ob *Moses* wirklich von Hasse herrührt. Die Arien sind nicht übel, die des Abidam in *Esdur* ist sogar ausgezeichnet; der ganze Ductus erscheint indessen nicht Hasse'sch (Partitur in der Kgl. Bibl. München). Für das Ospedaletto soll Tommaso Traëtta einen *Rex Salomon* (1766) geschrieben haben (Eitner, Quellenlexikon).

[2] Exempl. Kgl. Bibl. Dresden. [3] Exempl. ebenda.

[4] Exempl. Kgl. Bibl. Berlin.

die Mädchen della Pietà nicht entgehen ließ, hat auch Galuppi benutzt: Die reizende Arie »Rosa et lilio fronte ornata« wird durch den Klang zweier dieser Instrumente aufs schönste gehoben. Ein andermal, zur Arie »Ad murmur frondi tremula«, flüstern gedämpfte Violinen und Solovioloncell, und die Sinfonia arbeitet sogar mit Hornsoli. Im *Ritorno di Tobia* (1782), dem letzten für Venedig geschriebenen Werke dieses eminenten Melodietalents und ihm zu Ehren von den Sängerinnen aller vier Konservatorien, insgesamt 70 Mädchen, aufgeführt, kommen ähnliche Instrumentalaffekte vor (schon in der Sinfonia ein Solo für Archiliuto). Aber der Stil ist verwahrloster und trivialer. Man hat das Gefühl, als sei Galuppi absichtlich jeder vernünftigen Textauslegung aus dem Wege gegangen, um den venetianischen Schönen recht wohlklingende Solfeggien zu liefern. Mit folgender Melodie des Finalchors schloß Galuppi sein Oratorienschaffen ab:



Nicht besser stehts mit *Sacrificium Isaac* (1745) und *Tres Marie ad sepulcrum* (1769). Die Sinfonien sind die besten Stücke beider Partituren; ob im übrigen Maria oder Johannes, Sarah oder Petrus singen, — sie alle bewegen sich unterschiedslos in süßlich kolorierten Marsch- oder Tanzrhythmen und haben dasselbe leichte Blut wie Galuppi's Opera-buffa-Gestalten[1].

Und doch ist zur gerechten Beurteilung solcher Oratorienmusik an eins zu erinnern: Diese Musik entsprach vollkommen dem Zwecke, dem sie diente. Wer je die jungen Nonnen von S. Trinità in monte in Rom hinter vergittertem Altar ihre einfachen, volkstümlichen Vesperlauden hat singen hören, wird sich einer stillen Ergriffenheit nicht haben entziehen können und vielleicht verstehn, daß auch Galuppi's anspruchslose Weisen ihr andächtiges Publikum finden konnten. Diese Musik war ebensowenig für die Zukunft bestimmt wie etwa unsere Operettenmusik, sondern wollte bescheidentlich nichts anderes als der unmittelbaren Erbauung derjenigen dienen, die

[1] Besondere Bedeutung erlangten die *Tres Marie* dadurch, daß in ihnen zum erstenmal im venetianischen Oratorium von Doppelchören Gebrauch gemacht wurde, ein Versuch, den Galuppi später wieder aufgegeben hat.

von der Straße hereinkamen und draußen gehörten lieben Liedern in feinerer Art und schönerer Umrahmung drinnen wieder zu begegnen hofften. Niemand dachte damals an Geschmacksverirrung; im Gegenteil gehörte gerade Galuppi mit seinen 25 meist lateinischen, im Zeitraum von 1740—1782 geschriebenen Oratorien zu den gefeiertsten Meistern seiner Tage[1]. Unzählige Wiederholungen in Venedig und außerhalb bezeugen es, und seine *Tres pueri hebrei in captivitate Babylonis* (1774), in denen die schöne und talentvolle Serafina Meller glänzte, hätten es beinahe auf 100 Aufführungen gebracht, wenn die Auflösung des Instituts der »Incurabili« im Jahre 1776 nicht dazwischengetreten wäre[2].

Für das Konservatorium de' Mendicanti schrieb Gius. Bertoni seinen *Joas*[3], eine durchweg vorzügliche Arbeit, sympathisch vor allem wegen ihres durchgehend ernsten Tones. Auch hier begegnet man Instrumentaleffekten wie sie die Vivaldi'sche Zeit schon liebte, z. B. vierfacher Teilung der Violinen (Arie »Limina o Deus«); als Jojada die Königin Athalia auf das Jauchzen des Volks im Tempel aufmerksam macht, wo eben der junge Joas zum Regenten proklamiert wird, haben die Geigen überraschende Pizzikatofiguren, und alsbald setzt gar die Orgel zur Feier der Krönung ein. Der große Rezitativmonolog des Azarias mit Instrumenten am Anfang zeigt etwas von Gluck'scher Art, die Bertoni sich angeeignet hatte. 1775 ließ er noch einen *David poenitens* folgen.

Joh. Thomas Zebro, einen im übrigen unbekannten, in Dresden lebenden und wohl von dort aus mit Venedig in Berührung getretenen Komponisten, wird man sich als tüchtigen, der italienischen Sirenenmusik abholden Meister merken dürfen. Sein Oratorium *Christiani poenitentes ad sepulcrum Domini* (1793)[4], wie

---

[1] Titel und Aufführungsdaten bei Fr. Piovano, Baldassare Galuppi, in der Riv. mus. ital. XIII, XIV, XV. Einige wenige Oratorien in italienischer Sprache waren für Rom bestimmt.

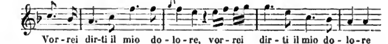
[2] Einen hübschen Vorfall erzählt Caffi, Storia della musica sacra usw. I, S. 396. Es war in Vorschlag gebracht worden, des Meisters Porträt nach der 100. Aufführung dieses Oratoriums in einer Lünette des großen Übungssaals des Instituts anzubringen. Leider blieb es aus dem angeführten Grunde bei einigen neunzig Aufführungen und das Bild kam nicht zustande. Den Gedanken griff aber sofort das eifersüchtige Schwesterinstitut »dell' Ospedaletto« auf und ließ augenblicklich diese Ehre ihrem Hauskomponisten Anfossi für sein *Sacrificium Noë* zuteil werden. S. auch Piovano, a. a. O. XV, S. 244.

[3] Exempl. Kgl. Bibl. Dresden.

[4] Exempl. Kgl. Bibl. Dresden.

Liszt's *Christus* aus einzelnen Bildern ohne Rezitative bestehend, zeigt eine für die Zeit seltene Strenge und Herbheit des Ausdrucks[1].

Gluck'scher Ernst, zum Teil direktes Anlehnen an seine Schöpfungen tritt bei einer andern Gruppe von Komponisten hervor: bei Gluck's persönlichem Schüler A. Salieri, dann bei Paisiello, Paër, Misliweczk, Fl. Gassmann, Simon Mayr und einigen andern. Sie glänzten fast alle in Kompositionen der *Passione* des Metastasio und reagierten damit auf eine geistige Strömung, von der unten (Abschn. V, 2) weiter zu sprechen sein wird. Die stärksten Gluckreminiszenzen enthält Salieri's *Passione* (1777 für Wien)[2]. Seine trauernde Magdalene klagt ihr Leid in den Tönen der Orpheuskavatine:



der nicht lange darauf eine zweite Arie mit der Gluck'schen Melodiewendung

Po - tea quel pian - to

folgt. Die Komposition fällt im zweiten Teile merkwürdig ab und verrät auch sonst eine eilige Hand. Salieri, damals erst 27 Jahre alt, konnte später Gleichmäßigeres und Schöneres geben, ist aber wohl nicht mehr aus freien Stücken an das Oratorium herangetreten[3]. Im Gesamtbild seines Schaffens spielt die *Passione* keine erhebliche Rolle. Giov. Paisiello's *Passione*[4], 1784 für Warschau geschrieben, stand zur Zeit ihres Entstehens und lange darüber hinaus in höchster Achtung und erlebte in fast allen Ländern des musikalischen Europa Aufführungen[5]. Ihren Ruf ver-
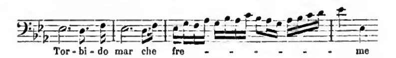
[1] An dieser Stelle mag bemerkt sein, daß Venedig auch das Oratorio volgare pflegte, obwohl das Oratorio latino aus noch nicht bestimmbaren Gründen überwog. Textbücher italienischer Oratorien liegen u. a. vor von Giorgio Petrodusio, *Il martirio di Sa. Cecilia* (1743), Dom. Gallo (Or. für den Beato Gius. Calasanzio 1750), Furlanetto (*La sposa de' sacri cantici* 1767). Exempl. in der Bibl. Vitt. Em. Rom.

[2] Exempl. u. a. in Berlin.

[3] Nicht genau zu datieren ist ein Oratorium *Das jüngste Gericht* (Wien, Ges. d. Musikfreunde), das Gluck zu komponieren begann und von Salieri vollendet wurde. [4] Exempl. u. a. in Dresden.

[5] J. F. Arnold, Giov. Paisiello, 1810, S. 44 nennt sie »ein großes, wichtiges Werk und klassisch für den höheren Kirchenstil«.

dankte sie wohl vor allem der Plastik der musikalischen Bilder. Gleich die einleitende Verzweiflungsszene des Petrus hat ungemein packende Momente und strotzt von musikalischen Malereien; das große, modern besetzte Orchester wallt und tobt, lispelt und zittert und heftet sich unaufhörlich an die Fersen des Solisten, dem hier große und dankbare Aufgaben zugewiesen sind. In den Arien macht sich die fortgeschrittene Modulationstechnik der Zeit bemerkbar; die Koloratur erscheint nur bei hervorstechenden poetischen Bildern, z. B. dem so oft geschilderten »torbido mar«:



tritt aber auch da nie störend in den Vordergrund. Strophen, denen der Dichter inneres Leben einzuhauchen wußte: das »Vorrei dirti« der Magdalena, das »Se a librarsi« des Petrus mit obligater Klarinette, haben vom Musiker besonders warme, oft geradezu herzliche Töne bekommen. Spezifisch Gluck'scher Einfluß tritt hervor in der Bevorzugung des Orchesters für Rezitativstrecken, die eigentlich Secco-Charakter haben, ferner in der bedeutenden Introduzione, die im ersten Petrusrezitativ nach den Worten »Chi sa se vive il tuo Signor« wiederkehrt. Von den beiden Schlußchören imponiert der erste durch seine Doppelchörigkeit, der zweite »Santa speme« wegen des inbrünstigen, bisweilen nur geheimnisvoll andeutenden Ausdrucks. — Neben Paisiello darf sich Gius. Misliwecek mit seiner *Passione*[1] getrost sehen lassen. Sie spielt ihre besten Trümpfe ebenfalls in den ersten Szenen aus und hat gleichfalls eine ernste, die Verzweiflung Petri andeutende Sinfonia. Einzelne Instrumentationseffekte erinnern an Hasse, manche melodische Wendungen sentimentaler Natur an Naumann, den Misliwecek aber an Männlichkeit und straffer Rhythmik übertrifft, wie denn überhaupt sein böhmisches Blut — man nannte ihn in Italien auszeichnend kurzweg Il Boemo — ihm manchen eigenen, unitalienischen Zug in die Feder diktierte. Wer einen Chor wie den über »Di quel sangue ò mortale« schreiben konnte, war der Freundschaft eines Mozart würdig. Den größten Erfolg erzielte Misliwecek mit *Isacco*[2], 1777 in den Fasten zu München aufgeführt und mit »erstaunlichem« Beifall aufgenommen[3]. Die Partitur zeigt ganz denselben Ernst, dieselbe vornehme Ruhe, und man darf voraus-

[1] Hofbibl. München. [2] Ebenda. [3] O. Jahn, Mozart, I, S. 405.

setzen, daß auch die beiden *Giuseppe riconosciuto* und *Tobia*[1] seinem Künstlertum Ehre machen. — Als dritter im Bunde dieser Passionskomponisten steht Ferd. Paër mit der Komposition des Metastasio'schen Gedichts und einem nur *Santo sepolcro* (1803 in Wien) bezeichneten Stücke[2], zwei in edler, charaktervoller Tonsprache gehaltenen Werken spätneapolitanischen Zuschnitts nach Art der vorigen. A. Bernasconi (*Betulia liberata*), Pompeo Sales (*Gioas*, *Betulia lib.*, *Giuseppe riconosc.*)[3], Florian Gassmann (*Betulia lib.* 1771)[4], Wolfgang Am. Mozart (*Davide penitente* 1785 und *Betulia lib.* 1772)[5] schließen sich an. Das Gassmann'sche Stück eröffnete 1772 die von ihm gegründeten Konzerte der Tonkünstlersozietät in Wien im Kärnthnertortheater. Mit dem *Davide penitente*, der mehr eine Kantate als ein Oratorium zu nennen ist, entledigte sich Mozart eines etwas unerwarteten Auftrags von seiten der Tonkünstlersozietät[6]. Da ihm zur Komposition eines ganz neuen Stücks keine Zeit blieb, so benutzte er Solo- und Chorstücke einer kurz zuvor (1783) in Salzburg aufgeführten fragmentarischen Messe in Cmoll, derselben, die heute durch Aloys Schmitt's Bemühen wieder bekannter geworden ist. Über die kostbare Musik Mozart's, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein auf deutschen und ausländischen Musikfesten zu hören war, steht das Urteil fest, und es bleibt nur übrig, den unbekannten Dichter zu loben, der den Messensätzen mit äußerstem Geschick würdigen italienischen Text so unterzulegen wußte, daß nirgends Inkongruenzen entstanden. Unter den beiden hinzukomponierten Arien für Tenor und Sopran ragt vornehmlich die letztere »Fra l'oscure ombre funeste« mit dem hinreißenden Allegro »Alme belle« hervor, in der Hasse-Graun'scher Zuschnitt mit schmelzender süddeutsch-italienischer Melodik verbunden ist. Die zwölf Jahre ältere *Betulia*, die 1771 von Padua bestellt worden war und dort aufgeführt wurde, zeigt Mozart in noch stärkerem Grade von Hasse abhängig, sowohl in der Auffassung der Arientexte (vgl. die beiden »Non hai cor« und »Parto«), wie in einzelnen modulatorischen Zügen (z. B. dem längeren Haftenbleiben und Kadenzieren in der Grundtonart am Anfang von »Se Dio veder tu

---

[1] Exempl. Bibl. der Cappella Antoniana zu Padua.
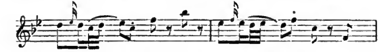
[2] Kgl. Bibl. Dresden.

[3] Hofbibl. München. Bei der Aufführung der *Betulia* in Köln 1783 gefielen vor allem die Arien »Non al cuor«, »Prigioner che fa ritorno« und »Te solo adoro« (Cramer, Magaz. III, S. 958).

[4] Hofbibl. Wien. [5] Gesamtausgabe Serie 4, Nr. 5 und 4.

[6] Jahn, a. a. O. I, S. 102.

voi«); und auch sonst trifft man bekannte italienische Wendungen. Aber im ganzen übertrifft schon hier der Fünfzehnjährige den älteren Meister, zwar nicht in der Abgeklärtheit des Empfindens, dagegen in der Kunst der Modulation und Instrumentation und in der unerschöpflichen, neue Ausdrucksnuancen in Fülle spendenden melodischen Erfindung. Wohl niemals hätte Hasse gewagt, in einer Arie erregten Charakters wie der des Amital »Quel nocchier« in die Schilderung der Unruhe, des Unmuts liebliche Motive wie diese einzustreuen, die der Einheit der Stimmung entgegenwirken:



dem jungen Mozart und seiner Umgebung erschienen sie unbedenklich. Nie hätte Graun, eher schon Jommelli, die Violinen zeilenlang, unter sich in Terzen gehend, mit der Singstimme im Einklang oder in der höheren Oktave geführt, um die Melodie plastisch hervortreten zu lassen, und nur wenige Italiener mochte es geben, die um 1770 so wie Mozart Stück um Stück vom großen Orchester (mit mindestens vier Blasinstrumenten, darunter Klarinetten) bei der Begleitung Gebrauch machten. Und das Erstaunlichste ist, daß dieser Strom von Erfindung auch dort, wo er von fremden Gedanken gespeist wird, unaufhaltsam fortfließt, ohne nur je in Konflikt zu kommen mit dem, was »Form« genannt wird. Wie hier Geist und lebhafte Phantasie selbst die einfachsten Mittel adeln, zeigt unter andern der mit Soli durchwirkte Adagio-Chor »Abbiam castigo«, der äußerlich den üblichen italienischen Chören entspricht, trotz seiner Schlichtheit aber innerlich über sie hinausragt. Auch der letzte Chor »Lodi al gran Dio« ist nicht gewöhnlich. Wie Jahn nachgewiesen, hat Mozart dabei eine alte gregorianische Psalmmelodie benutzt; er bringt sie als durchgehenden Cantus firmus, tut also ähnliches wie Hasse im Schlußchor seiner *Sa. Elena*[1]. Jedenfalls bedeutete das Oratorium eine imponierende Talentprobe des jungen Komponisten.

Die Fülle italienischer Oratorienkompositionen um 1780 ist noch immer unübersehbar. Kaum ein namhafter Komponist dieser Zeit, der sein Können nicht auch im Oratorium versuchte. Wie früher[2], so ergötzte man sich auch jetzt gelegentlich an Pasticcios. In einer Münchener Partitur *Il convito di Baldassaro* steht Gluck's Ouvertüre zur *Iphigenie in Aulis* (!) als Einleitung und bereitet

[1] S. oben S. 220. [2] S. oben S. 126 f.

den Chor der Babylonier »Viva e regna invitto grand' eroe« vor; Paisiello, Bertoni mit seinem gluckischen Furienchor aus *Orfeo* zu den Worten »Quel mano orribile vediam' o miseri«, dann Zingarelli, Anfossi, Sarti und andere folgen mit schönen, zum Teil vorzüglich ausgewählten Arien, die ein Unbekannter mit Rezitativen verband. In Neapel, wo dieses Pasticcio 1791 im Teatro nuovo zur Aufführung kam[1], scheint die Lust am Oratorium in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stärker denn je gewesen zu sein. Gerade in Neapel aber war es auch, wo das italienische Oratorium mit rapider Schnelligkeit seiner gänzlichen Dekadenz entgegentrieb. Eine Menge Lokalgrößen bescheidenen Talents, die Fenaroli (*Abigaille* 1760), Capotorti (*Le piaghe d'Egitto*), Ignazio Fiorillo (*Isacco*) usw., huldigten in falschem Ehrgeiz dem Geschmacke ihrer Mitbürger und versäumten, durch Aufnahme neuer, fremder Stilelemente die Heimatkunst zu befruchten und damit zu heben. Trat einer wie Jommelli mit einer an fremdländischer Praxis erhärteten Kunstauffassung unter sie, so erntete er nur Undank. In Oratoriendingen galt in Neapel damals das Panem et Circenses um jeden Preis. Aber die großen Matadore starben der glücklichen Stadt nicht aus. Auf dem Boden, den die Vinci, Leo, Pergolesi, Jommelli geebnet, erwuchsen die Duni, Anfossi, Niccolini, Zingarelli, Giordani, Guglielmi, Gazzaniga, Morlacchi. Soweit sich ihr Oratorienschaffen auch entfernt von dem, was heute als Ziel eines Oratorienkomponisten gilt oder was Jahrzehnte vorher in Wien oder Dresden als solches galt, es läßt sich nicht leugnen, daß ihre Arbeiten zum größten Teile starke Talentproben sind und unter dem Gesichtswinkel ihrer Zeit betrachtet den Erfolg verdienten, der ihnen zuteil wurde. Vorwürfe, die man gegen den einzelnen erheben könnte, müssen gegen die Zeit im ganzen gerichtet werden, so der Vorwurf über alle Maßen starker Verweltlichung der Melodik, des Geizens nach bloß sinnlichen Effekten, des Hintansetzens jeder auf Tiefenwirkung ausgehenden ernsten Satzarbeit. Hatte früher die Opera seria dem Oratorium vielfach Konkurrenz gemacht, so tut dies jetzt zum Entsetzen deutscher Kunstrichter die Opera buffa[2]. Die Buffo-Elemente im neapolitanischen Oratorium häufen sich von jetzt an so, daß der biblische oder heiligengeschichtliche Text zur ungeschminkten Parodie wird und mit Leichtigkeit durch ein Goldoni'sches Komödienlibretto zu ersetzen wäre.

[1] Florimo, a. a. O. III.
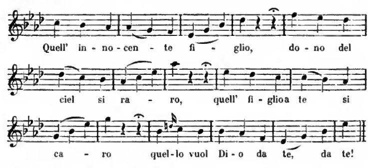
[2] Reichardt, Mus. Kunstmagazin II, 1791, druckt als abschreckendes Beispiel das Rondo »D'ogni pianta palesa l'aspetto« aus einem ungenannten Oratorium des Alessio Prati ab.

Selbst vor der letzten Konsequenz schreckt man nicht zurück: man bringt das Oratorium auf die Opernbühne und schneidet damit zwischen sich und der Tradition das Tafeltuch entzwei. Seit 1786 lassen sich oratorische Bühnenaufführungen zur Fastenzeit in Rom und Neapel belegen. Solche »Opere sacre« unterschieden sich, wie ein Korrespondent der Allg. mus. Zeitung[1] berichtet, »von der Opera seria einzig und allein darin, daß das Sujet religiös ist, oder vielmehr Fakta der Bibel enthält«, was Goethe, der in Neapel im Jahre 1787 Giordanello's *Distruzione di Gerusalemme* hörte[2], dahin ergänzt, daß diese Szenenoratorien von wirklichen Opern sich nur durch den Wegfall des Balletts abhüben. Das war im Grunde nur eine logische Konsequenz der Entwickelung, hätte man doch schon längst fragen können: warum spielt man Oratorien nicht auf dem Theater? Die Regierung, die man vorsichtigerweise vorher befragte, erhob keinen Einspruch. So kamen im Laufe der Jahre in Neapel auf die Bretter[3]: Piccini (*Gionata* 1792), Guglielmi (*Debora e Sisara* 1788), Giordanello (*Distruzione* 1787), Rispoli (*Il trionfo di Davide* 1787), Andreozzi (*Saulle* 1794), Zingarelli (*Il trionfo di Davide* 1805) u. a., die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Fortsetzung fanden. Ein Oratorium *Riedificazione di Gerusalemme* (1804) war aus Cimarosa's Oper *Gli Orazii e Curiazii* und andern Partituren zusammengestellt, während Zingarelli 1808 in Rom ein Oratorium aufführte, das seiner Oper *Ines de Castro* entnommen war[4]. In Florenz übte man diese Praxis schon vordem[5]. Und wenn man weiter zur Gegenwart fortschreitet, begegnet man immer häufiger solchen Bühnenoratorien. Selbst das Ausland wurde angesteckt. Liverati's *David*, Dittersdorf's *Isacco*, J. v. Seyfried's *Mose*, Blangini's *Opfer Abrahams* (1810)[6], Rossini's *Mose in Egitto* (1818), Méhul's *Joseph* gehören hierher, ebenso Versuche, Händel's, Mendelssohn's, Liszt's Oratorien auf die Bühne zu bringen, desgleichen Rubinstein's »biblische Opern«. War aber einmal die Schranke zwischen Oper und Oratorium gefallen, hatten sich die Grenzlinien beider verwischt, so stand nichts im Wege, auch gelegentlich Opern in Oratorienform aufzuführen. Hanslick[7] berichtet über solche oratorischen Konzertaufführungen von Opern in Wien,
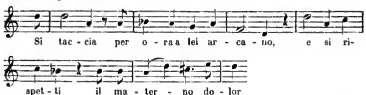
[1] 1810, Sp. 942. [2] Erste italienische Reise, Neapel, 9. März 1787.
[3] Am häufigsten im Teatro del fondo, dann im Teatro S. Carlo und Teatro nuovo. Florimo, a. a. O. III, statist. Tabellen.
[4] Allg. mus. Zeitung 1808, Sp. 552. [5] S. unten S. 245.
[6] In Kassel aufgeführt. Allg. mus. Ztg. 1810.
[7] Geschichte des Konzertwesens in Wien, S. 20.

die in Städten mit tüchtigen Singvereinen aber ohne ständige Oper auch heute noch stattfinden[1].

So wurden denn dem Oratorium in Italien die Wurzeln künstlich abgegraben. Anbetung der reinen absoluten Melodie ohne Nebengedanken an scharfe, sinnentsprechende Charakteristik wird das künstlerische Glaubensbekenntnis der Musiker und Musikfreunde; so wenigstens findet es sich im Eliteprodukt dieser Richtung, in Rossini's *Stabat mater*, ausgesprochen. Wie sich im Laufe von sechs Jahrzehnten das Verhältnis des Musikers zum Dichter, oder besser zum Stoff geändert hatte, wie jetzt mehr denn je die Worte nur das Staket abgeben für melodische Blumenranken, lehrt ein Vergleich der Arie »Quell' innocente figlio« des Angelo in Jommelli's *Isacco* (1755)[2] mit der gleichen im *Isacco* (1817) des Morlacchi:



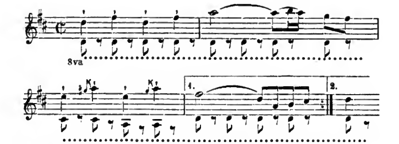
Abraham antwortet auf diesen süß hingeflöteten Befehl Gottes um weniges später mit:
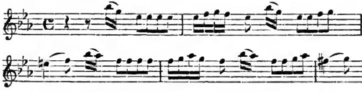


In Paolo Bonfichi's um 1810 geschriebenem Oratorium *La Nuvoletta d'Elia* hat die Einleitungssinfonie das Thema:

[1] In Deutschland reagierte namentlich Joh. Heinr. Rolle in Magdeburg auf diese italienische Strömung, indem er seine Oratorien schlechtweg »musikalische Dramen« nannte. Righini's *Gerusalemme liberata* (1802) ist sowohl als »Dramma« wie als »Oratorium« vorhanden.

[2] S. oben S. 193.



und das Ritornell einer Arie des Eliezer hüpft in den lustigen Rhythmen dahin:



Aber auch jetzt glaubte man in Italien nicht im mindesten an Verfall, meinte vielmehr, erst jetzt das generationenlang erträumte Renaissanceideal erreicht zu haben und ebenbürtig neben den Griechen zu stehen[1]. Man vergleicht Cimarosa mit Cervantes, Salieri mit Schiller, Paisiello mit Goethe, und weiß sich nicht genug zu tun im Schildern des seligen Taumels, den die »feurigen Ströme« von Harmonien eines Guglielmi, Zingarelli, Paër entfesselten. »Die Oratorien von Morlacchi hatte er oft halbe Jahre auf seinem Instrumente liegen«, berichtet Fürstenau[2] von Friedrich August III. von Sachsen, und C. M. v. Weber scheute sich nicht, den *Isacco* seines Kollegen mit freundlichen Worten dem Dresdener Publikum nahe zu bringen[3]. Von Neapel bis Kopenhagen, von Lissabon bis Petersburg schlichen sich die Töne der italienischen Zauberkünstler in die Herzen der Mitwelt: es war der letzte große Sieg, den italienische Musik auf dem Kontinent erfocht.

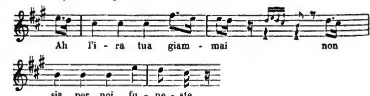
Nicht als ob diese Oratorienmusik es durchweg an Bedeutendem hätte fehlen lassen. Auf die Unerschöpflichkeit berückender

[1] »Si riteneva a tutta ragione, che la musica italiana avesse rinnovata quella grande espressione, che dopo i Greci era stata ad essa straniera.« F. Schizzi, Della vita e degli studii di Giov. Paisiello, 1833, S. 50. Auch Vinc. Manfredini, Difesa della musica moderna, 1788, S. 160 ff.

[2] Beiträge usw., S. 150.

[3] C. M. v. Weber's Schriften, hrsg. von M. M. v. Weber, 1866, S. 128 ff.

Melodien wurde schon hingewiesen; aber auch wer nach packenden dramatischen Szenen, nach bewegten Rezitativen und guten Ensembles sucht, wird hier und da entschädigt. So etwa in Pietro Guglielmi's *Debora e Sisara* (1788)[1], einem Hauptwerk der ganzen Gruppe. Wegen des unvergleichlichen »stile elevato, maestoso e severo« wurde es bei seinem Erscheinen als eine der schönsten Kompositionen des ganzen Jahrhunderts begrüßt[2], eine Übertreibung, die ein Korn Wahrheit enthält; denn Guglielmi erweist sich als ein erlesenes melodisches Talent, als ein Meister im Rezitativ, als Dramatiker mit sicherem Blick für zündende Wirkungen. Eine Menge flüssiger Arien entströmten seiner Feder, teils wahrhaft schön, teils »schön« im Sinne von wohlklingend. Marschrhythmen spielen auch bei ihm eine Rolle:
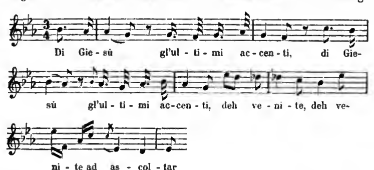


Zarte, duftige Begleitungen, die zwar schon die leidige Manier des tänzelnden Vor- und Nachschlagens ausprägen, aber die Bläser musterhaft beschäftigen, heben den Gesang, und eine Reihe wohllautender Ensembles sorgt dafür, daß den Hörern weich ums Herz wird. Noch ganz zum Schluß überrascht der Komponist durch einen Theatercoup: er stellt dem Hauptorchester ein Neben-Orchester, eine »Banda« von zwei Klarinetten und Hörnern, auf dem Theater entgegen, das beim Dankgebet des Volks über den gewonnenen Sieg den Freudenrausch bestärken hilft. — Auch dem vorhin genannten Bonfichi wird manches zu gute gehalten werden müssen; im zweiten Teile seines *Elias*, wo der Prophet in priesterlichem Zorne des heidnischen Götzendienstes spottet und die dreimal vergebliche Baalanrufung und das Regenwunder erfolgt, stehen einige lebendige und lebenswahre Momente. Das Beste spielt sich in Rezitativen ab; unter den Arien gibt es einige, die 250 und mehr Takte umfassen.

Als Meisterwerke waren ferner geschätzt Pasqu. Anfossi's *Betulia liberata*, *Giuseppe riconosciuto* und Giordanello's *Le tre ore d'agonia di N. S. Giesù Cristo*[3], eine Parallele zu Haydn's

[1] Kgl. Bibl. Berlin. [2] Florimo, a. a. O. II, 341.
[3] U. a. 1807 in Dresden aufgeführt. Exempl. Kgl. Bibl. Berlin.

»Sieben Worten«, eingeleitet durch einen Prolog in Testomanier, dem die einzelnen Kreuzesworte in Gestalt von Arien und Duetten folgen. Zur Charakteristik diene der Passus aus der Einleitung:



Auch Zingarelli brachte eine Komposition dieses Textes. Auf Lokalerfolge in Neapel blieben beschränkt: Gaet. Marinelli (*Baldassare*), Franc. Ruggi (*Giosue*), Nic. Sala (*Giuditta* 1780) Andreozzi (*Saulle* 1794), Gius. Farinelli (*Il regno del Messia* 1795), L. Mosca (*Gioas*), Fr. Catugno (*Ester ed Assuero* 1805)[1]. Ein Jahr vor diesem letzten Stücke war Haydn's *Schöpfung* im Teatro del Fondo zur Aufführung gekommen.

Neben Neapel und Venedig war Florenz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Oratorium keineswegs in den Hintergrund getreten. Das Material lieferten vornehmlich einheimische Kräfte. Durch Textbücher[2] sind bekannt geworden: Ant. Nenci, Kapellmeister in Prato (*Matatia* 1765), Giov. Vinc. Meucci (*Abele* 1766), Giac. Marraucci aus Neapel (*Il ritorno d'Egitto* 1766), Aless. Felici (*Daniello* 1767), Gius. Feroci (*Il trionfo di David* 1770), Gasp. Sborgi (*L'immacolata concezione* 1770), Hipp. Barthélémon (*Jefte in Masfa* 1776). Andere Arbeiten erschienen anonym. Viele sind echte zweiteilige Oratorien alten Schlages und scheinen von den Reformen der Wiener unberührt geblieben zu sein: die Allegorie steht noch immer in voller Blüte. Bei anderen finden sich Szenenangaben nach Art der früher (127 f.) erwähnten. Wie weit sich die florentiner Oratorienpflege ins 19. Jahrhundert hinein erstreckt, ließ sich nicht feststellen.

Bologna wetteifert seit 1700 mit Neapel nicht nur kräftig, sondern übertrifft es sogar in der Zahl der neuen Werke und Aufführungen. Nirgends scheint auch jetzt noch ein so beispielloser

[1] Dazu Florimo, a. a. O. III. [2] Stadtbibl. Hamburg, Sign. De II, 28.

Verbrauch von Oratorien stattgefunden zu haben wie hier. Eine ältere, sicher unvollständige Statistik zählt allein für die Jahre 1700—1763 im Ganzen 197 Oratorien auf, ungerechnet die, bei denen das Jahr der Aufführung nicht feststeht[1]. Noch immer wirken die getreuen Philippiner an der Spitze, stellen das Hauptkontingent der Aufführenden und der Komponisten. Nur die Namen dieser redlich Schaffenden sind aufbewahrt, ihre Arbeiten sind verweht. Sie in Vollständigkeit anzuführen erübrigt sich. Hingewiesen sei auf den Senior der bologneser Schule, Giac. Ant. Perti, der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein schafft[2], auf die Familie Predieri, von denen Giac. Cesare als das älteste Glied bereits früher (S. 120), Luca Antonio ebenfalls (im Bereiche der Wiener Schule S. 212) genannt wurde. Beiden schließt sich als ein noch jüngeres Glied Giov. Batt. Predieri an mit einem Oratorium von 1746. Als Seitenstück zu den Predieri's tritt hervor die Familie Laurenti. Pier Paolo L.[3] ist (1703—1718) mit acht, Angelo Maria und Lud. Filippo L. (1716, 1718) mit je einem Oratorium vertreten. Andere Namen sind: Gaet. M. Schiassi (1727), Caroli (1734), Dom. Giordani (1723), Ces. Monteventi (1720), Bald. Uttini (1742), Ant. Bencini (1739), Chiochetti (1738 u. a.) Gasp. Granaglia (1741), Bigaglia (1744), Paolo Scalabrini (1750), Dom. Barbieri (1762, 1763), Ign. Fontana (1783), Fed. Torelli (1787, 1788)[4]. Von fremden wohlbekannten Meistern erscheinen Lotti (*Il ritorno di Tobia* 1723), Caldara (*Passione* 1733), Leo (*Gloria restituita al calvario* 1734), Sarro (*Passione* 1738), Galuppi (*S. Maurizio* 1743), Bertoni (*Ritorno del figliuol prodigo* 1753), Jommelli (*Betul. lib.* 1750, *Isacco* 1754). Welche besonderen Kennzeichen dieser spätbologneser Gruppe zukommen, welchen Einflüssen vom Norden oder Süden her sie zugänglich war, entzieht sich vorläufig der Beurteilung. Nur soviel läßt sich sagen, daß Bologna am Märtyreroratorium des 17. Jahrhunderts ziemlich lange festgehalten und erst sehr spät von Zeno und von Metastasio tiefere Eindrücke empfangen zu haben scheint[5]. Dieses

[1] Kirchenmus. Jahrbuch 1901, S. 50 ff. S. oben S. 88, Anm. 1. Ergänzungen bei Piovano (Eitner), a. a. O.

[2] Siehe oben S. 119f.

[3] Sohn des als Instrumentalkomponist bekannten Bartolomeo L. und Bruder des ebenfalls tüchtigen Instrumentisten Niccolo L.

[4] Einige andere der älteren, über das Jahr 1700 hinaus schaffenden Meister wie Corselli, Casali, Riccieri, Lanciani wurden gleicherweise schon oben genannt. Pistocchi (S. 118) tritt noch bis 1721, Clem. Monari (S. 118) bis 1727 mit Oratorien auf.

[5] Vgl. die Nummern 203—218 und andere des Katalogs im Kirchenmus. Jahrbuch 1901.

in stofflicher Hinsicht so exklusiven Charakters der bologneser Schule wegen liegt es im besonderen Interesse der Geschichtsschreibung, dem Verbleib der Partituren dieser Schule weiter nachzuforschen[1]. Wie die schöngearbeitete, empfindsame *Passione* des Martinischülers Stanisl. Mattei aus dem Jahre 1792 zeigt[2], segelte man am Ende des 18. Jahrhunderts in Bologna im Fahrwasser des Deutschen Joh. Gottl. Naumann.

Auch Padua wendet sich seit der Mitte des Jahrhunderts dem Oratorium häufiger zu. Fremde und einheimische Meister lösen sich ab: Joh. Gottfr. Naumann (*Passione* 1767), Pescetti (*Gionata* 1769), Anfossi (*Noë sacrificium* 1769), Wolfg. Am. Mozart (*Betulia liberata* 1772), Ant. Calegari (*Passione*, *Resurrezione di Lazzaro* 1779), Furlanetto (*Nabot* 1779), L. Gatti (*La madre de' Maccabei* 1776, *Il martirio de' SS. Nazario e Celso* 1780), Perez (*Il martirio di S. Bartolomeo* 1779), C. Gossi (*S. Alessio*), Nasolini (*La Conversione di S. Agostino*), Fel. Alessandri (*Betulia liberata* 1781), G. Gazzaniga (*I profeti al calvario*)[3]. Auch von Hasse's *Pellegrini* und *Conversione di S. Agostino* sind Aufführungen nachgewiesen, daher man annehmen darf, daß Padua im Gegensatz zu Florenz und Bologna modernen Strömungen zugänglicher war. Tartini, der bis zu seinem 1770 erfolgten Tode das Musikleben der Stadt beherrschte, scheint sich mit dem Oratorium nicht beschäftigt zu haben.

Rom nährte sich um diese Zeit von den Früchten neapolitanischer Tonsetzer und tritt mit einheimischen Produkten (Oratorien von Maria Rosa Coccia, Delfante, Fontemaggi, Magherini

---

[1] Joh. Ad. Hiller's schätzbare »Wöchentl. Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, 1766 (I, 47) berichten aus diesem Jahre: »In Bologna trifft man die besten Musiker in ganz Italien an. Neben der schönen Kirche la Madonna di Galliera ist eine prächtige Capelle, wo man alle Sonntage im Winter vom Tage Allerheiligen an bis Ostern Oratoria oder geistliche Concerte (concerts spirituels) aufführt, welche wenigstens drey Stunden dauern. Ob diese Oratoria gleich in der Nacht gegeben werden, so herrscht doch alle äußerliche Sittsamkeit und das größte Stillschweigen dabey. Es ist insgemein ein Drama von zween Acten, wozu der Inhalt aus der heiligen Schrift oder Kirchengeschichte genommen ist. Vor dem Stücke geht eine Messe und eine kleine Rede vorher, die ein junger Knabe hält, und dem Oratorium zur Einleitung dient. Zwischen den beiden Theilen oder Acten hält gleichfalls ein Philippiner eine Rede, damit die Musizierenden unterdessen ausruhen können.« Auch Burney (Tagebuch) berichtet über Aufführungen in Bologna.

[2] Exempl. in der Bibl. des Lic. mus Bologna.

[3] Partituren in der Bibl. der Cappella Antoniana zu Padua. Vgl. Tebaldini's Katalog (1895).

u. a.) seit 1780 in zweite Reihe, um sich Anfang des 19. Jahrhunderts wieder zu erheben und sehr bald Neapel den Rang abzulaufen. — Ungemein fleißige Oratorienkomponisten dagegen besaß Sizilien. Catania, die Geburtsstadt Vincenzo Bellini's, brachte 1804 einen *Mosè liberatore* des Großvaters Vincenzo Bellini, der schon 1765 in Neapel mit einem *Isacco* debutiert hatte, 1811 einen *Abigaille* von Rosario Bellini, dem Vater des jüngeren Vincenzo. Die weiter im Binnenlande gelegene Stadt Caltagirone schätzte ihre Komponistenfamilie Platania sehr hoch, von der Alfio (der ältere) zwischen 1745 und 1765, Ignazio 1751 und 1754, Alfio (der jüngere) zwischen 1795 und 1816 mehrere Oratorien aufführen ließen. Der Amtsnachfolger Alfio's des Älteren, Nicc. Mellini, ist in den Jahren 1769 bis 1794 mit nicht weniger als 19 ebensolchen angezeigt[1]. Im kleinen Städtchen Chieti Mittelitaliens wirkte von 1703—1788 Abate Saverio Sallecchia, Komponist von 23 Oratorien. Bergamo war stolz auf seinen Simon Mayr (u. a. *Samuele* 1821), der vorher auch für Venedig und Forli (*La passione* 1794, *Il sacrifizio di Jefte* 1795) Kompositionen geliefert hatte[2]. Andere Städte mit regelmäßigen Oratorienaufführungen um diese Zeit sind: Lucca (Quilici 1792), Mantua (L. Gatti 1788; Ang. Tarchi 1796), Urbino (Lud. Caruso 1781, der auch für Assisi schrieb), Vicenza (Dan. Barba 1751), Genua (Gasp. Arnaldi 1741 u. a.). Indessen ist hiermit die Aufzählung, die nur ein flüchtiges Bild der eminenten Pflege des Oratoriums zu geben bezweckt, nicht erschöpft; jede neue Publikation mit italienischen Lokalforschungen bringt neue Namen und neue Werke ans Licht und hilft den Eindruck bestärken, daß das Oratorium auch jetzt noch in Italien seine hervorragende Rolle im öffentlichen Musikwesen nicht nur ungeschwächt weiterspielte, sondern auch ein bedeutsamer Kulturfaktor gewesen ist, dessen Einfluß freilich im 19. Jahrhundert unverhältnismäßig schnell zu einem Nichts verblaßte.

Noch sind, soweit das nicht schon geschehen ist, eine Anzahl deutscher Meister zu nennen, die in die Fußstapfen der Italiener traten. Von Ignaz Holzbauer, dem Mannheimer Kapellmeister, besitzt die Hofbibl. Wien den ersten Teil eines *Giudizio di Salo-*

---

1 Nach den Quellen, die Piovano bei Eitner (Bd. X) auf Grund von Salvioli, Taranto, Masutto u. a. anführt.

2 S. oben S. 236; L. Schiedermair, Beiträge zur Gesch. der Oper usw., Simon Mayr, I, S. 37.

mone im Autograph, datiert 1765[1], eine hochinteressante Arbeit, die, wenn die Jahreszahl richtig ist, den Meister als einen vorahnenden Instrumentationskünstler ersten Ranges zeigt und ihm einen Platz neben Jommelli anweist. Beachtenswert ist nicht nur das große, klassische Konzertorchester (doch noch ohne Klarinetten), sondern auch die bis ins Kleinste durchgefeilte Satzarbeit, die ganz den Tendenzen der Mannheimer Schule entspricht. Musikalisch freilich steht Holzbauer noch auf italienischen Füßen und läßt nur gelegentlich den Schöpfer des *Günther von Schwarzburg* ahnen. Mit einer *Betulia liberata* entrichtete auch er dem welschen Metastasio seinen Tribut. — Joh. Fr. Reichardt trat 1784 mit einer *Passione* dieses Dichters hervor, würdige, besonnen angelegte Musik, die 1785 in London viel Beifall fand[2], indessen über Paisiello oder Misliwecek hinaus ebensowenig Neues bringt wie Johann Gottl. Grauns Komposition desselhen Textes[3]. Der jüngere Fasch (K. Friedr. Chrstn.) debutierte 1774 als Kapellmeister in Berlin mit einem wenig bedeutenden *Giuseppe riconosciuto*, von dem Bruchstücke erhalten sind[4]. Ein Jahr später (1775) führte man im Berliner Liebhaberkonzert mit Massenbesetzung *La Liberatrice del popolo giudaico ossia l'Ester*[5] von D. von Dittersdorf auf, die bereits 1773 in Wien gefallen hatte. Keine von Dittersdorf's besten Arbeiten, bewegt sie sich in den ausgefahrenen Geleisen des mittelmäßigen italienischen Oratoriums. Selbst der unitalienische Furienchor im ersten Teile, eine äußerliche Nachahmung Gluck'scher Muster, vermag nicht anzusprechen. Hervorzuhehen wäre einzig die Behandlung der instrumentalen Begleitpartie, die Dittersdorf anscheinend — fast klingt es paradox — der Gesangspartie gegenüber als Hauptsache ansah. Später brachte er einen *Hiob* (1786), einen *Isacco*, einen *David* (für Wien), von denen der *Hiob*, der ganze Teile aus *Ester* enthält, in Kunzen-Reichardt's »Studien für Tonkünstler und Musikfreunde« (1792) einer vernichtenden Kritik unterzogen wurde. *Isacco* war für den Privatzirkel des Bischofs von Großwardein geschrieben und wurde, wie Dittersdorf selbst

[1] Sammlung Kiesewetter. Wahrscheinlich Fragment. Das Ganze beginnt mit dem Streitduett der beiden Mütter.

[2] Ein Fragment, das wohl für eine Aufführung in den Berliner Concerts spirituels zusammengestellt war, in den Bibl. Königsberg und Berlin. Gerühmt wurde die Arie »Vorrei dirti il mio dolore«.

[3] Bibl. des Joachimstalschen Gymnasiums in Berlin.

[4] Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, 1784, 3. Brief.

[5] Kgl. Bibl. Berlin.

mitteilt, bühnenmäßig dargestellt[1]. — Zwei andere Wiener: Leopold Kozeluch und Joh. Christoph Wagenseil dürfen als Oratorienkomponisten übergangen werden; des ersteren *Moisè in Egitto* (1792)[2] erhebt sich nirgends über das Niveau des Durchschnitts, des letzteren *Gioas* hat einzelne gut gearbeitete doch nicht eben hervorragende Arien. Dagegen berührt Joseph Starzer's *Passione* (1778 für Wien)[3] sympathisch wegen ihrer vornehmen Melodik und vorzüglichen Instrumentierung, was gleicherweise auch für Haydn's *Ritorno di Tobia* (1774/75 für Wien) gilt. Haydn hatte anfangs nach italienischem Muster gearbeitet, die Arien reich mit Koloraturen und Wiederholungen ausgestattet und außer den Schlußchören nur einen Chorsatz vorgesehen. Später empfand er das als Mangel und fügte (1784) noch zwei Chöre hinzu, die herrliche Gebetshymne »Allgüt'ger Gott« im ersten, den sogenannten Sturmchor »Im Augenblick verschwindet« im zweiten Teile. Erst damit bekam das Oratorium den rechten »Haydn'schen Charakter«; der Sturmchor wurde sogar ein Repertoirestück der Chorvereine und darf sich neben den Pendants aus der »Schöpfung« und den »Jahreszeiten« wohl sehen lassen. Eine nochmalige Revision nahm dann Haydn's Schüler Neukomm mit dessen Einverständnis vor, und in dieser Gestalt ist der *Tobias* neuerdings wieder aufgelegt worden[4]. Der Haydn der *Schöpfung* kündigt sich an in der wohllautgesättigten Edur-Arie des Tobias »Wenn mir von deinen Lippen«, in Tobits Baßarie »Es kann ja nicht geschehen« und den beiden prächtigen, fugiert auslaufenden Schlußchören. Eigen ist ferner die Rezitativszene, wo Raphael dem alten Tobit das

[1] Selbstbiographie. »Die Akteurs spielten alle vortrefflich und trugen sehr gut vor. Die Dekoration stellte, nach Vorschrift des Dichters, einen Hain mit dem Wohnhause des Abraham vor. Selbst das Costüm war nach antiken Zeichnungen vortrefflich beobachtet.« Auch die *Esther* mag mit Hinsicht auf Bühnenwirkungen verfaßt sein, denn die Berliner Partitur (nicht zugleich aber das Textbuch von 1775) hat fortlaufende Szeneneinteilung. Nicht ohne einiges Interesse ist die Anekdote, die sich an die Großwardeiner Aufführung knüpft und von Dittersdorf selbst erzählt wird. Ein Domherr denunzierte den Bischof bei der Kaiserin wegen dieser Bühnenaufführung in der Fastenzeit. Dittersdorf rechtfertigt sich mit den Worten: »Dieser heimtückische Mensch, er wußte gar wohl, daß die Kaiserin nie erlaubte, an heiligen Zeiten, es sei auf einem öffentlichen oder Privattheater, Comödien oder Opern zu spielen. Aber geistliche Stücke, nämlich Oratorien, waren erlaubt, folglich war die Angabe eine Lüge, weil ‚Isaak' ein Oratorium war.«

[2] Kgl. Bibl. Berlin. [3] Ebenda.

[4] Durch G. A. Glossner in der Universal-Edition Wien, mit gutem Vorwort. Eine ältere Ausgabe von Schletterer erschien bei Litolff in Braunschweig.

Augenlicht wiedergibt — die Wohltat des Lichts verherrlichte Haydn also schon hier —, dann die, in der das Wunder vollbracht ist, der Himmelsbote sich zu erkennen gibt und dem Kreise der Umstehenden mählich entschwebt. Von hier an bis zum Schlusse steht kaum etwas Vergängliches. Anderes freilich, z. B. die Steuermannsarie des Tobias und Raphael's Arie »Anna, höre mich«, die schon in der ersten Fassung von Koloraturen strotzte, hat bereits Staub angesetzt, wird aber wohl von einem Haydn-freundlichen Publikum viel eher in Kauf genommen werden als die mehr als bescheidene Handlung des Ganzen überhaupt. Es gehört schon das leicht zu rührende Gemüt der Haydn'schen Zeit dazu, die Rückkehr eines verlobten jungen Wanderers ins Elternhaus und die glückliche Staroperation eines alten Vaters als zureichenden Stoff für ein zweistündiges Oratorium zu schätzen.

Haydn's *Ritorno di Tobia* war das letzte italienische Oratorium, das die Wiener Tonkünstlersozietät (1808) zur Aufführung brachte, das allerletzte in Wien überhaupt italienisch gesungene Oratorium dagegen Weigl's *Passione*, 1811 im Burgtheater aufgeführt[1]. — Berlin, das die italienische Oper 1806 verabschiedete[2], mag sich nicht viel später auch vom welschen Oratorium zurückgezogen haben; ebenso München, wo die Italiener schon 1787 in der großen Oper ausgespielt hatten[3]. Nachdem endlich 1826 mit Dresden auch das letzte Bollwerk des italienischen Oratoriums gefallen, war es mit seiner Herrschaft in Deutschland für immer zu Ende.

3. Spanien und Portugal.

Die regen musikalischen Austauschbeziehungen, die Spanien noch im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit Italien verknüpften, hatten im Laufe dieses Jahrhunderts allmählich nachgelassen. Erst die Ereignisse des spanischen Erbfolgekriegs (1701

[1] Hanslick, a. a. O.

[2] Schneider, Geschichte der Oper usw. in Berlin, 1852, S. 307f.

[3] Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1865, S. 175. Daß München vor und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sich dem Oratorium häufiger zuwandte (s. oben S. 137), beweisen eine Anzahl in der dortigen Hofbibliothek aufbewahrter Partituren von Caldara, Pampani, Hasse, Sales, Mislíweček, Jommelli, Bonfichi u. a. Außer Bernasconi (Kapellmeister von 1755 bis 1784) scheinen sich aber seit Pietro Torri (s. oben S. 119 u. 137) weder Giov. Porta noch Paolo Grua betätigt zu haben. Einige der anonymen Stücke mögen immerhin noch Torri oder Giov. Ferrandini zuzuschreiben sein. Bezeugt ist für das Jahr 1754 eine Aufführung von *La morte di Abele* von Gius. Zonca.

bis 1714) brachte beide Länder, dazu auch Österreich, unter einander wieder in Verkehr. Hatten Spanien und Portugal dem Oratorium bis dahin scheinbar nur geringes Interesse zugewandt, so treten sie jetzt am Anfange des 18. Jahrhunderts um so lebhafter dafür ein: mit der neapolitanischen Oper zusammen hält in beiden Ländern auch das neapolitanische Oratorium seinen Einzug. Barcelona war die erste Stadt, die dem österreichischen Erzherzog und späteren Kaiser Karl III. die Thore öffnete. Als Festoper zur Feier des Einzugs wurde Caldara's *Il nome più glorioso* (1709) gegeben; ein oder zwei Jahre darauf folgt in Porsile's *Esaltazione di Salomone* das erste Oratorium[1]. Das gab den Anstoß zu einer äußerst regen einheimischen Oratorienpflege. Ihr Mittelpunkt wurde zunächst die Maîtrise von Sa. Maria del Mar in Barcelona. Von Luis Serra, einem der ersten Kirchenkomponisten unter österreichischer Herrschaft, liegt nur gottesdienstliche Musik vor, doch ist wahrscheinlich, daß er (um 1712) auch Oratorien schrieb. Von 1715 an war Jaime Casellas Kapellmeister der Maîtrise; Textbücher berichten von drei Oratorien: *Betulia libertada* (1726), *La igual Justicia de Dios* (1729), *Vencer matando y muriendo* (1731). Für die Kathedrale von Barcelona schrieb José Picanol (seit 1729) acht Oratorien in spanischer Sprache, die als empfindungstief gerühmt werden; José Pujol trat 1745 mit einem Stück *La Nubecilla del Mar* für die Jesuitenkirche derselben Stadt hervor und ließ eine Reihe anderer für die Kirche des hl. Filippo Neri folgen[2]. Noch 1770 soll ein *Juicio particular* von ihm aufgeführt worden sein. Es folgen: Emanuel Gonyma (*El Velloncito de Gedéon* 1745, für die Kathedrale zu Gerona), ein Meister, der Wert auf volle und festliche Instrumentation gelegt zu haben scheint, denn in der Einleitung des Oratoriums *Que bien parece* (1739) für Mariä Himmelfahrt[3] konzertieren im Stile altitalienischer Festsonaten je zwei Oboen, Trompeten und Posaunen gegen das Streichorchester;

[1] Hierzu und zum folgenden Raffael Carreras, El Oratorio musical, Barcelona 1906, S. 135 ff. — Porsile wirkte von 1710—1711 als Kapellmeister in Barcelona. Die Wiener Partitur der *Esaltazione* trägt die Jahreszahl 1727, was sich indes wohl auf die Wiederholung bezieht, denn auch Caldara's Festoper wurde 1718 nochmals in Wien aufgeführt.

[2] M. S. Fuertes, Historia de la Música española, IV (1859) S. 51 ff., druckt den Text des dreiaktigen, an Chören reichen Oratoriums *La hermosa nube del dia, Columna de Isreal* von Pujol ab. Am Schluß steht ein siebenstrophiger Wechselgesang zwischen Soli und Chor, der unmittelbar an die Lauden des 16. Jahrhunderts anknüpft.

[3] Carreras, a. a. O. Appendice Nr. 20.

ferner Salvator Figuéra (*Saul*, *San Magin* 1740), Bernardo Tria (seit 1726: *La fabrica del Arca di Noë*, *El mistero terebinto*), José Duran, ein Schüler Durante's, der seit 1758 bis 1798 mit etwa 16 Oratorien vertreten ist, darunter *Arca di Dios* (1758), *San Bernardo* (1763), *Samuel presentado al Templo* (1765), *San Miguel de los Santos* (1779), *Santa Rita* (1779); ferner Duran's Schüler Miguel Junyent (seit 1782), Francisco Queralt mit 17 Oratorien (von 1771 bis nach 1802), Thomas y Maymi (seit 1771), Domingo Arquinban, Manuel Juncá (seit 1752), dessen *S. Francisco de Paula* ein »italienischer Maccaronismus übelster Sorte« genannt wird. Carreras verzeichnet, ohne auf die Musik näher einzugehen, noch eine lange Reihe anderer Tonsetzer, wobei Terradeglias nur kurz erwähnt und die talentvolle, für Wien schreibende Marianna Martinez, von der die Kgl. Bibl. Berlin einen *Isacco* (1782), Wien eine *Sa. Elena al Calvario* aufbewahrt, für Spanien in Anspruch genommen wird[1].

Auch andere Städte, Toledo, Cordova, Madrid, Granada, Saragossa, Sevilla, Murcia, wo sich schon seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Filialen der römischen Philippiner befanden, sollen der angegebenen Quelle nach das Oratorium gepflegt haben. Doch bedarf, wie diese Skizze zeigt, die gesamte Literatur noch einer gründlichen Untersuchung. Daß der Typus des neapolitanischen Oratoriums der herrschende war und bis ins 19. Jahrhundert blieb, ist schon deshalb anzunehmen, weil nicht nur viele eingeborene Meister persönliche Beziehungen zur neapolitanischen Schule hatten und mancher Komponist und Sänger italienischer Abkunft (Porsile, Caldara, Farinelli, Astorga, die Brigitta Banti) sich längere Zeit in Spanien aufhielt, sondern weil gelegentlich auch italienische Originale zur Aufführung kamen[2].

Noch spärlichere Nachrichten sind über das Oratorium in Portugal zu uns gedrungen. Beziehungen zur neapolitanischen Schule waren aber auch hier vorhanden durch die Persönlichkeit des in Neapel gebildeten David Perez[3], der von 1752 ab lange Jahre in Lissabon verbrachte. Ohne Zweifel prägte er dem ihn um-

[1] Sie war 1744 in Wien geboren, ihre Familie aber wohl spanischen Ursprungs, s. Fétis, Biogr. universelle.

[2] Z. B. *La Preghiera esaudita* des Römers Giov. Cavi (1793 in Madrid). P. v. Waxel, Abriß der Geschichte der portugiesischen Musik. Übersetzt von Cl. Reissmann, Berlin, 1883 (Separatabdruck aus dem Ergänzungsbande des Mendel-Reissmann'schen Musikal. Konversationslexikons) S. 42. S. auch Schubart, Ideen z. e. Ästhetik der Tonkunst, 1806, S. 43.

[3] S. oben S. 231.

gebenden Künstlerkreis den Stempel seiner Schule auf. Eine Blüte des portugiesischen Oratoriums scheint aber erst nach dem Sturze des aufgeklärten freigeistigen Ministers Pombal und der kurz zuvor (1782) erfolgten Thronbesteigung der bigotten, später wahnsinnigen Königin Maria I. begonnen zu haben[1]. War vordem alles Interesse der Oper zugewandt, so trat jetzt das Oratorium in den Vordergrund[2]. Genannt werden: Antonio da Silva (*Gioas rè di Giuda* 1778), Cordeiro da Silva (*Salomé* 1783), Luciano Xavier dos Santos (*La Passione di Giesù Christo* 1783), Leal Moreira (*Ester* 1786). Demnach kamen überwiegend italienische Texte zur Verwendung. Ob sich auch der große und überaus fruchtbare Marco Antonio, genannt Portogallo, im Oratorium betätigte, ist nicht festgestellt[3]. In der Hauptsache scheint Portugal, mehr noch als Spanien, italienischen Komponisten das Wort gegeben zu haben, sowohl in der Oper (Sarti, Guglielmi, Paisiello, Sacchini, Cimarosa, Anfossi) wie im Oratorium. Im Jahre 1797 wurde der im Theatergebäude zu Lissabon befindliche Konzertsaal mit Paisiello's *Passione* eingeweiht.

[1] Waxel, a. a. O. S. 42 ff.

[2] Zwei früher im Besitze des Padre Martini befindliche, jetzt verschollene Oratorienpartituren von Luis Calixto de Costa y Feria (*S. Vincente Patron de Ambay Lisbony*, 1723 in der Kathedrale von Lissabon aufgeführt) und von D. Jaime de la Te y Sagar (*Oratorio in onore di S. Lorenzo* 1723 ebenda) beweisen indes, daß Oratorienaufführungen in Lissabon auch vorher nichts Seltenes waren.

[3] I. de Vasconcellos, Os musicos portuguezes, 1870, II, S. 92 ff. verzeichnet nur Opern und liturgische Musik.

IV. Abschnitt.

G. Fr. Händel und das Oratorium in England.

1. Kapitel.

Von *La Resurrezione* (1708) bis *Saul* (1739).
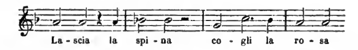
Drei Generationen hatten an der Entwickelung des Oratoriums gearbeitet, als der dreiundzwanzigjährige Händel im Jahre 1708 ihm zum ersten Male näher trat[1]. In Rom, der Heimat des Oratoriums, war's, wo er gleich mit zwei Schöpfungen auf einmal seinen italienischen Freunden und Gönnern zeigte, was er in dieser ihm nur vom Hamburger Passionsoratorium her bekannten Form zu geben verstand[2]. Beide Werke fügen sich durchaus dem üblichen italienischen Rahmen ein. Die *Resurrezione*, das erste der beiden, von Sigismondo Capece gedichtet[3] und im Akademiesaale des Marchese Ruspoli aufgeführt, behandelt die Auferstehung und die ihr vorangehenden Szenen zwischen Johannes und Magdalena. Zur Belebung der an sich wenig dramatischen, daher in der italienischen Literatur bis dahin wenig benutzten Begebenheit fügte der Dichter die seit Milton beliebte Figur des Lucifer ein und tat gut daran; denn mit dem Gegenspiele dieses ob Christi Sieg empörten Bösen war dem Musiker beste Gelegenheit zur Entfaltung kontrastierender Ausdrucksmittel gegeben. Händel ergriff diese Gelegen-

[1] Aus der jüngeren Händelliteratur seien genannt: Fr. Chrysander, G. Fr. Händel, 1858—67 (unvollendet, bis 1740 reichend); G. G. Gervinus, Händel und Shakespeare, 1868; H. Kretzschmar, G. F. Händel, 1883 (Sammlg. mus. Vorträge Nr. 55, 56); derselbe, Führer durch den Konzertsaal II, 2 (1890, II. Aufl. 1899), S. 40—197, mit wertvollen Analysen; F. Volbach, Die Praxis der Händelaufführung, 1889; ders., G. Fr. Händel (1898, II. Aufl. 1906); J. Marshall, G. Fr. Händel, 1904; W. H. Cummings, G. Fr. Händel, 1905; A. Heuß, Aufsätze in der Zeitsch. der IMG. und im Programmbuch des Berliner Händelfestes 1906; E. Bernoulli, Oratorientexte Händels, 1905. — Den folgenden Ausführungen liegen die Ausgaben der deutschen Händel-Gesellschaft zugrunde.

[2] Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, III, S. 66 nennt deutsche Oratorien, die Händel angeblich im Jahre 1703 komponiert haben soll: *Der ungeratene Sohn* und *Die Erlösung des Volkes Gottes aus Ägypten*; dazu einen Dialog »Ach Herr, mich armen Sünder«. Es handelt sich hier um untergeschobene Kompositionen. Chrysander, G. Fr. Händel, I, S. 65.

[3] Textbuch in der Bibl. Vitt. Emanuele, Rom.

heit mit beiden Händen und stattete nicht nur die Baßrolle des Lucifer mit einigen grandiosen Arien aus, sondern machte die Szene seines Untergangs sogar zum Höhepunkt des ganzen Werks. Der packendste Moment ist der, wo der Erzengel, durch Trompetenstöße eingeführt, am Eingang des Höllenrachens erscheint und seinen Machtspruch spricht: ein musikalisches Seitenstück zu Reni's heiligem Michael bei den Kapuzinern in Rom! Die Gesänge der übrigen Personen sind ungleich. Der sehr schönen, prachtvoll instrumentierten Arie »Ferma l' ali« der Magdalena auf breiten Orgelpunkten und der stürmischen Meeresarie des Cleofe stehen minderwertige gegenüber, z. B. die im altitalienischen Scherzstil gehaltene »Risorge il mondo« des Engels, wie denn überhaupt gegen den Schluß hin ein Nachlassen der Kräfte bemerkbar ist. Die beiden Schlußchöre, von denen sich der zum zweiten Teil als eine reizende Gavotte präsentiert, bieten nichts außergewöhnliches und ähneln darin denen des *Trionfo del tempo*, der ebenfalls 1708, aber beim Kardinal Ottoboni, zur Aufführung kam. Die Dichtung des Kardinals Panfili läßt auftreten: Bellezza, Piacere, Disinganno, Tempo, kommt also der alten Neigung der Römer zum Allegorieoratorium entgegen. Indessen hat der Dichter den Gestalten soviel inneres Leben zu geben gewußt, daß Händel nur wenig hinzuzutun brauchte, um sie zu Wesen von Fleisch und Blut umzuschaffen. Gleich die erste Arie des Tempo »Urne voi« könnte man sich im Munde einer Medea oder Dido denken; es ist ein gewaltiges Stück voll dämonischen Zaubers, der zum Teil von der energischen Deklamation, zum Teil von der drohenden Instrumentalbegleitung ausgeht[1]. Ihm gegenüber hebt sich in scharfem Kontrast die liebliche Arie des Piacere ab:



die sich schon in der Oper *Almira* (1705) findet, dann in *Rinaldo* mit dem bekannten Text »Lascia ch'io pianga« wiederkehrt und eins der berühmtesten Stücke Händel's wurde. Auch die Arie »Crede l' uom ch' egli riposi« des Disinganno stand zuerst in einer Oper, *Agrippina* (1708), derselben, der das kleine Scherzlied des Weltkindes Magdalena »Ho un non sò che nel cor« angehört, eine Paraphrase auf eine populäre Gavotte Corelli's, der bekanntlich

[1] Muster dafür fand Händel in der italienischen Oper vor. S. dazu Zeitschr. der Internat. Mus.-Ges. 1908, S. 244.

bei einer der schwierigen Stellen in der ersten Violine des *Trionfo* entgleiste und wohl von Händel durch diese kleine Huldigung rehabilitiert werden sollte[1]. Händel's Instrumentalpartien mögen in der Tat damals das non plus ultra an Schwierigkeit gewesen sein. Bewundernswürdig schnell hatte er sich nicht nur den konzertierenden Instrumentalstil der Neapolitaner zu eigen gemacht, sondern auch das Orchester in Arien und begleiteten Rezitativen in einer Weise frei und großzügig zu behandeln gelernt, die selbst den Altmeister Scarlatti überraschen mochte. Alles in diesem Werke atmet Kühnheit, Jugendfrische, Leidenschaft, Übermut, und nichts zeigt besser die Wandlung zur Reife, die sich in Händel allmählich vollzog, als die Tatsache, daß ihm selbst später, als er den *Trionfo* wieder hervorzog (1735), vieles allzu kühn und leidenschaftlich vorkam und er manches Krasse milderte (z. B. die Arie »È ben folle quel nocchier«). Bei einer zweiten, nicht minder einschneidenden Umarbeitung (1757) kam eine Anzahl Chöre hinzu, das Ganze wurde in drei Akte eingeteilt und erhielt englischen Text.

Erst zwölf Jahre nach der Entstehung dieser beiden Erstlingsoratorien griff Händel wieder auf das Oratorium zurück: zwischen dem *Trionfo del Tempo* und der *Ester* vom Jahre 1720 liegen seine ersten Erfolge als Opernkomponist in London. Aber auch dieses Jahr bedeutete noch nicht eigentlich den Anfang von Händel's englischem Oratorienschaffen, denn damals wurde *Ester* nur im Privatkreise des Herzogs von Chandos aufgeführt, man weiß nicht, ob szenisch oder nach Oratorienart. Seitdem verschwand es für die Öffentlichkeit zusammen mit dem gleichaltrigen Schäferspiel *Acis und Galathea*. Erst 1732 erscheint *Ester* wieder, vielfach erweitert, zuerst mit Aktion von den Knaben der Königl. Kapelle aufgeführt im Hause eines gewissen B. Gates, wobei der Chor nach Art der Alten zwischen Bühne und Orchester aufgestellt war, dann unter dem Titel »ein englisches Oratorium« auf dem Haymarket-Theater. In der Ankündigung heißt es: »Es wird keine Aktion auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken«[2]. Es liegt also für dieses Werk das Zeugnis sowohl einer bühnenhaften wie einer oratorienmäßigen Aufführung vor. Daß Händel sich beim zweiten Male von ästhetischer Reflexion leiten ließ, ist unwahrscheinlich; vielmehr mochten äußere Umstände das Fallen-

---

[1] Dazu ebenda.

[2] Fr. Chrysander, Georg Friedrich Händel, II, S. 270.

lassen der Aktion herbeigeführt haben, vor allem wohl das vom Londoner Bischof Dr. Gibson erlassene Verbot, geistliche Stoffe auf die Bühne zu bringen. Es scheint aber, daß der Verzicht auf die Bühne weder für Händel, noch für das englische Publikum etwas Außergewöhnliches gewesen sei. Bekanntlich überschrieb Händel seine Partitur »Haman and Mordecai, a masque«. Unter »Masque« verstand man, wie schon oben (S. 129) bemerkt, dramatisch angelegte, teils bühnenmäßig, teils konzerthaft aufgeführte Stücke. Wie nun das Pastoral *Acis und Galathea* in demselben Jahre (1732) auf vollständig dekorierter Bühne, aber durchaus in Konzertform stattfand, so wurde auch die Masque *Ester*, die vormals als Quasi-Bühnenstück passierte, jetzt ohne Umschweife in Konzertaufführung geboten. Jedenfalls ist es nicht unwichtig zu bemerken, daß das damals in England noch unbekannte Oratorium auf dem Umwege über die autochthone Masque eingeführt wurde[1], und vielleicht lag in diesem Gang der Dinge neben andrem für Händel eine Aufforderung, es nunmehr mit dem großen Volloratorium zu versuchen. Eine Nachwirkung der alten Masqueaufführungen mag man darin erblicken, daß Händel's künftige Oratorienaufführungen regelmäßig im Theater stattfanden[2].
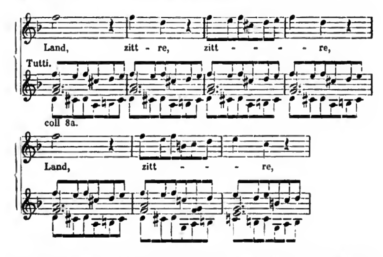
In der ersten Bearbeitung (1720) lief *Ester* in sechs längeren Szenen dahin; bei der zweiten (1732) entschloß sich Händel zu einer Dreiteilung (je fünf, vier und drei Szenen), die er von nun an im Oratorium beibehielt. Die Erweiterung beschränkte sich auf einige Chor- und mehrere Soloeinlagen, von denen die wichtigsten am Anfang stehn: die prachtvolle, Quell und Zephir schildernde überschwengliche Cavata »Weh' sanft, o Luft« und die der *Resurrexione* entnommene Arie »O ihr Engel, wacht in Gnad« der Ester, der sich eine begeistert hinströmende Hallelujaarie

---

[1] Daß es bereits im 17. Jahrhundert in England geistliche Masques gab, berichtet Dryden in seinem »Versuch über die heroischen Komödien« (bei Marpurg, Hist.-krit. Beitr. IV (1758), S. 114 ff. So habe der Ritter Davenant geistliche Masques nach dem Vorbild Corneille's und anderer französischer Dichter geschrieben, zu deren musikalischer Anlage ihm die italienischen Opern (!) als Vorbild dienten. Händel's, von Pope und Arbuthnot verfertigter Text zu *Ester* scheint also tatsächlich über Davenant hinweg direkt auf französische Quellen (Racine) zurückzugehen. S. auch P. Reyher, Les masques anglaises (bis 1640), Paris 1909.

[2] Das wurde in der ersten Zeit sogar für »lächerlich« befunden. S. Marpurg, a. a. O. IV, S. 48 (Zitat aus der Bibliothèque britannique). Später hat Mainwaring, der erste Biograph Händel's, in umgekehrtem Sinne sich für Wiedereinführung der Bühnenaktion ausgesprochen (Memoirs of the life of Handel, 1760, S. 127).

ebenderselben und Ahasvers koloraturreiche »Ehr und Ruhm« anschließen. Erst allmählich stellen sich dann die Nummern der ersten Bearbeitung ein, darunter mehrere, die zum Teil notengetreu, zum Teil verändert aus der Brockes'schen Passion vom Jahre 1716 herübergenommen sind[1]. Dafür wurden die beiden schönen Arien des ersten und zweiten Israeliten am Anfang der ersten Bearbeitung fallen gelassen. Konserviert dagegen finden sich das einst viel gesungene »O Jordan, Jordan, heil'ge Flut«, der für Händels Klageszenen typische Chor »Ihr Söhne Israels, klagt« und alle späteren Sätze. Auch den mächtig sich auftürmenden Chor »Er kommt als Judas Freund« mit dem in seiner elementaren Wucht an Mendelssohn's »Siehe, da kam ein feuriger Wagen« im *Elias* erinnernden Mittelsatze:
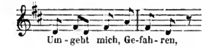


hat Händel natürlich mit aufgenommen. Als Abschluß des zweiten Akts diente das inzwischen entstandene Krönungsanthem »Zadok, der Priester«. Manches weist darauf hin, daß es Händel und seinem überarbeitenden Textdichter nicht leicht geworden, die ehemals in ein paar knappe Szenen zusammengedrängte Handlung auf drei Akte von je einstündiger Dauer auszudehnen. Der Dichter

[1] Händel's Eingriffe sind außerordentlich lehrreich. Man vergleiche z. B. Ahasvers »O teures Weib« mit dem Original »Was Wunder, daß der Sonne Pracht« (gläubige Seele). Das Thema der Chorfuge »Mögen auch Tyrannen traun« (in der Passion der »Chor der gläubigen Seelen«) lehnt sich an Stradella's Duett »Nel seren« (Mittelteil) aus dem *S. Giov. Battista* an.

beging gleich am Anfang Fehler, der Musiker am Schlusse: die an und für sich schon kolossalen Verhältnisse des Chorfinales erweiterte Händel durch Einschiebung gewundener solistischer Koloraturperioden, die ihren Zweck, das Ganze zu verbreitern, zwar erfüllen, aber die Gesamtwirkung etwas herabdrücken. Bei Aufführungen wird man die konzisere Fassung Nr. 1 vorziehen, schon um den Eintritt des mächtigen choralen Themas in der Mitte nicht allzusehr abzuschwächen.

Der *Ester*, dem nach übereinstimmenden Berichten »ersten englischen Oratorium«, ließ Händel schon im nächsten Jahre ein zweites folgen: *Deborah* (1733)[1]. Auch dieses zeigt hier und da noch eine gewisse disproportionierliche Anlage. Daß Händel beim dichterischen Aufbau die Hand mit im Spiele hatte, ist sicher; das Aufgebot großer Chormassen geht auf ihn zurück. Viel weniger scheint ihm an den Arien gelegen zu haben, deren etliche wohl nur den Sängern zuliebe geschrieben sind und die Handlung ohne Grund aufhalten. Auch bei denen, die nicht — wie es schon bei *Ester* geschah — der Brockes'schen Passion von 1716 entnommen sind, zeigt sich ein gewisser konventioneller Stil, bemerklich vor allem in der Art der figurativen Violinbegleitung und in den kleinen, auf Carissimi zurückweisenden Signalmotiven:



denen sich freilich, zahlreich genug, echt Händel'sche Wendungen zugesellen. Zwei köstliche, in späteren Oratorien Händel's in mannigfachen Varianten auftauchende Stücke singt Barak: die liebliche *E*dur-Arie »Wie ruhmvoll glänzt des Weibes Art« und das Lied an die Freiheit am Ende des zweiten Akts »Holde Freiheit, teurer Gast«. Aus der Arie »Nein, nicht mehr klag' ich« der israelitischen Frau mag die Folge:



als hervorstechendes Händel'sches Klagemotiv besonders angemerkt sein. Ein Vergleich des auf durchgehende Viertelbewegung gestützten, wie von innerer Erregung vibrierenden Gesangs »Vor

[1] Nach Chrysander, a. a. O. II, S. 281 gab eine Komposition des Dr. Greene *Song of Deborah and Barak* (1732) die unmittelbare Anregung.

Jehovah ist die Pracht« der Deborah mit seinem Original aus der deutschen Passion, wo derselbe Satz von der »gläubigen Seele« gesungen wird, zeigt, wie überraschend sich in beiden, innerlich so ganz verschiedenen Situationen die Musik dem Texte anschmiegt. Man kann sich nicht anders denken, als daß der Dichter beim letzten Entwurfe die Musik Händel's vor sich gehabt und mit Rücksicht auf sie seine sprachlichen Nuancen verteilt hat. — Der Haupterfolg der *Deborah* wird sich wohl immer an die Chorpartie knüpfen, deren Ausdehnung und innere Bedeutsamkeit hier noch größer ist als in der zweiten *Esther* und klipp und klar Händel's Tendenz ausspricht, dem italienischen Solooratorium etwas ganz Neues, Unerhörtes entgegenzusetzen. Hier reiht sich ein mächtiges Chorbild an das andere: Händel spinnt den Faden des älteren italienischen Chororatoriums weiter. Indirekte Vorbilder für Kampfszenen, Klage- und Gebetschöre konnten ihm Carissimi's *Jephta*, *Jonas*, *Iudicium* und *Diluvium* bieten, auch wohl die spezifisch deutsche Chortechnik verratenden Seitenstücke Caspar Förster's (S. 160), und sicherlich hatte Händel, wie sich aus anderen Tatsachen belegen läßt, solche Vorbilder wirklich im Auge. Nur daß er alles mit unvergleichlich größeren Mitteln und einem reicheren Fonds an Phantasie ins Werk setzte. Jeder der elf Deborahchöre, von denen einige wiederum Gedanken älterer Werke enthalten, hat sein eigenes, durch Szenenfolge und geistiges Milieu bestimmtes Gesicht, jeder von ihnen vertritt eine besondere Klasse Händel'scher Chöre. So gehören der Anfangs- und Schlußchor zu den vielen mächtigen Hymnen seiner Oratorien, deren Form und Geist unmittelbare Verwandtschaft mit den vorangegangenen Chandos-Anthems zeigen und in denen Händel seinesgleichen nicht hat[1]; so repräsentiert der fünfstimmige Baalchor im 2. Akt Händel's Auffassung vom Heidentum, wie sie sich später in *Samson*, *Belsaxar*, *Athalia*, *Theodora* wiederholt; so sind die israelitischen Kriegs- und Gebetschöre im 1. Akt Muster für alle folgenden geworden, und mit dem Doppelchor am Schlusse des 2. Akts stellte Händel die erste jener großen Völkerszenen hin, die, so oft sie auch von Späteren nachgebildet wurden, an Macht nicht übertroffen worden sind. Wohl könnte man drei oder vier Formtypen aufstellen, auf die Händel bei gleichen oder verwandten Situationen immer wieder zurückgriff, wohl könnte man für seine Modulationsart und den Aufbau seiner Fugen gewisse Formeln finden,

[1] Händel selbst nannte solche Oratorienchöre kurzweg »Anthems«, s. unten S. 263. Anm. 1.

auch wohl gewisse Lieblingswendungen entdecken, die ihm immer wieder in die Feder flossen, ohne doch damit je den Reichtum seiner Vorstellungen, die Originalität seiner Erfindung, die Schritt für Schritt auftauchenden neuen und überraschenden Kombinationen seiner Phantasie zu erschöpfen. Der Chorteil der *Deborah* zeigt diese Vielseitigkeit Händel's im Disponieren bereits auf höchster Stufe und faßt eigentlich schon alles, was in späteren Oratorien hinzutritt, in nuce in sich. Eine ungeheure Flut von Musik ergießt sich auf den Hörer. Strichlose Aufführungen sind eine Unmöglichkeit. Schon als das Oratorium neu war, empfand man ein Zuviel. Das derartigen Chorwirkungen fremd gegenüberstehende, an italienische Arienkost gewöhnte englische Publikum lehnte das Werk zwar nicht rundweg ab, doch konnte Händel in der Saison des Jahres 1733 nur zu drei Wiederholungen schreiten. Sicherlich wäre der Erfolg größer gewesen, wenn nicht eine Händel feindliche Partei mit Umtrieben aller Art ihn zu verkleinern gesucht hätte. Schon vor der Aufführung hatten Gegner seiner Sache eine gewisse Mißstimmung der englischen Musikfreunde ausgenutzt, um ihn zu stürzen[1], — jetzt nun kommt es zu offenem Kampfe. Händel nimmt ihn auf und führt ihn bis zum Jahre 1740 fort, von wo an er der Oper den Rücken kehrt, um in Zukunft nur seinem Oratorium zu leben.

In der Tat konnte Händel von »seinem« Oratorium sprechen. Die Gestalt, die er ihm in *Deborah* gegeben, war seine eigene Schöpfung. In ihm fand sich vereint vor, was Italien (einschließlich Wien) im edlen dramatischen Sologesang, Deutschland (Hamburg, Lübeck) in der wechselvollen Chorbehandlung, England in seiner autochthonen dramatischen und hymnologischen Musik (Purcell) an Anregungen hatte bieten können, und es beweist die eminente Sicherheit, mit der Händel gleich anfangs alle Möglichkeiten zu einem Ganzen zusammenraffte, daß er später nur ausnahmsweise den Typ dieser seiner ersten Schöpfung verließ. Es gilt als ausgemacht, daß Händel auf dem Wege übers Oratorium eine Reform der Oper anstrebte, an der er selbst nur deshalb so lange festhielt, weil er die Hoffnung nicht ganz aufgab, auch mit ihr noch eines Tages Einfluß zu gewinnen. Vergleicht man seine Opern aus dem Jahrzehnt 1726—36 mit früher entstandenen, so ist nicht zu verkennen, daß schon um diese Zeit sein Herz nur mehr halb der Bühne gehörte. Er fügte sich willig dem Opernmechanismus und enthielt sich trotz aller glänzenden Leistungen in

[1] Chrysander, a. a. O. II, S. 285.

der Charakter- und Situationsschilderung reformatorischer Eingriffe. Zur selben Zeit, als das *Alexanderfest*, als *Saul*, *Israel* und *Allegro* entstanden, kamen die italienischen Opern *Arminio*, *Berenice*, *Giustino*, *Deidamia* zur Aufführung. Händel ist der gleiche, hier wie dort; aber um wieviel sorgfältiger, kunstvoller, tiefer und erhabener gibt er sich in den Oratorien, um wieviel gewählter ist die Melodik der Arien, um wieviel größer der Aufwand an originellen Instrumentalwirkungen, abgesehen vom Chorgesang? Wer wollte aus der Partitur des an Gesangsperlen reichen *Serse* des Jahres 1738 etwa auf die Partitur des im gleichen Jahre begonnenen *Israel* schließen, oder — um schwächere Gegensätze zu nennen — aus der Partitur des *Arminio* (1736/37) auf die des *Saul* (1738)? Händel mochte einsehen, daß gegen die Hochburg der italienischen Oper kein Anstürmen fruchte. Zu künstlerischen Bedenken traten geschäftliche Mißerfolge, und beides zusammen mag ihn endlich bestimmt haben, leichten Herzens von der Oper Abschied zu nehmen.

Händel's Oratorium bedeutete insofern einen schweren Schlag gegen die italienische Oper, als mit ihm eine Kunstform großen Stils in der Landessprache Einfluß gewann. Dieses Ziel hatten, freilich auf andere Weise, schon die Addison, Gay und Pepusch und mit ihnen ein großer Kreis national gesinnter Musikfreunde erstrebt. Erst Händel erreichte es. Die Gelegenheit, in persönlichen Verkehr mit den Dichtern zu treten, gemeinsam mit ihnen über Stoff und Plan zu beraten, kam seiner Reform sehr zu statten. Ähnlich wie bei Rinuccini und Peri, bei Calsabigi und Gluck wird schwer zu ermitteln sein, in welchen Fällen der Dichter, in welchen der Musiker den Anstoß zu besonders gelungenen, großartigen Partien gab[1]. Vieles, was Händel's Oratorien zu Gebilden

[1] Von höchstem Interesse für diese Frage ist der Briefwechsel Händel's mit Jennens, dem Dichter des *Belsazar*, vom August bis Oktober 1744 (abgedruckt u. a. im Programm des 41. Niederrhein. Musikfestes zu Aachen 1864). Jennens lieferte den Text aktweise ab; jedesmal bedankte sich Händel liebenswürdig. So heißt es am 13. Sept.: »Es hat mich sehr entzückt, Ihr vorzügliches Oratorium in Musik zu setzen, und noch regt es mich aufs wärmste an. Es ist ein wirklich edles Werk, sehr groß und ungewöhnlich. Es hat mir neue Bilder geliefert und mir zu einigen ganz originellen Ideen Gelegenheit gegeben, abgesehen von so manchen großen Chören«. Am 2. Okt. schlägt Händel Kürzungen vor: »Nur ist es wirklich zu lang; wollte ich die Musik ausdehnen, so würde es vier Stunden und länger dauern. Ich habe schon einen großen Teil der Musik weggeschnitten, um die Poesie soviel als möglich zu erhalten, und noch muß gekürzt werden. Die Anthems treten sehr geeignet ein; aber würden nicht die Worte »Sagt es unter allen Heiden, daß der Herr
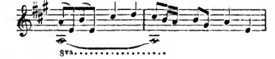


von unvergänglichem Wert stempelt, ist ja nicht rein musikalischer sondern ethischer Natur, und gerade hierin, im Betonen des Großen, Erhabenen, Würdevollen und Sittlichen fand er eine Dichtergeneration vor, die, so oft sie sich auch Mißgriffe zu schulden kommen ließ, Händel's Natur und Neigungen aufs beste entsprach. Sie verstand, und das war ihr Vorzug vor der italienischen und deutschen Dichtergemeinde, nicht nur große Taten in wirklich großen, lebensvollen Bildern aufzurollen, sondern auch Gestalten zu schaffen, die solcher Taten würdig waren. Von der Größe der Aufgabe durchdrungen, für einen Händel zu schreiben, begnügte sie sich nicht mit bloßen Nachahmungen oder Umdichtungen zeitgenössischer Texte, sondern stieg, wo es anging, zu den Quellen selbst herab, die einmal bei Racine, das andre mal bei Milton, ja häufiger vielleicht als bisher angenommen bei Sophokles gefunden wurden. Und auch das wird man freudig diesen kleinen Erben des großen Shakespeare zugestehen müssen, daß sie in Technik und Aufbau nicht im mindesten befangen blieben, sondern redlich bemüht waren, Neues auch in neuen Formen zu bieten. Die schöne Vielseitigkeit der Musik Händel's in *Josua*, *Salomo*, *Joseph*, *Jephta*, *Belsazar* ist nicht zum mindesten der vielseitigen dichterischen Technik seiner Mitarbeiter zuzuschreiben, die nur vom praktischen Standpunkte aus bisweilen bedenklich oder unklug genannt werden kann.

Leider stand gerade beim dritten Oratorienversuch, den Händel unternahm, ihm ein Dichter bei, dem mehr Einsicht in den Organismus der neuen Form und mehr Shakespeare'sche Technik zu wünschen gewesen wäre. Es war Samuel Humphreys, und sein Werk die nach Racine's Tragödie verfaßte *Athalia*. Dieses Oratorium (komp. 1733, aufgef. 1734) kam nicht in London, sondern bei einer Universitätsfeierlichkeit in Oxford zur Aufführung[1]. Händel scheint aus dem Schicksal der *Deborah* eine Lehre gezogen zu haben. Er vermied die breiten, wuchtigen Formen und versuchte es mit knapperer Anlage, indem er sich zwei Kunstgriffe der französischen Opernkomponisten zu eigen machte, nämlich Solo-
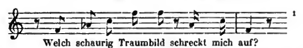
König ist« hinreichend für unsern Chor sein? Das Anthem »Sei von mir gepriesen, o Gott« mit den folgenden Versen schließen das Oratorium recht gut. Der Ihrige G. F. Händel«.

[1] Eine Aufführung der *Ester* ging voran, eine solche der *Deborah* folgte, beide zu sehr hohen, in Oxford sonst nicht üblichen Preisen. Chrysander, II, 308 f. Unter den von Studenten vorgetragenen Stücken befand sich auch ein Gedicht »On the sacred dramatic Music or Oratorio«.

gesänge pausenlos in Chöre übergehen zu lassen, wobei diese die thematische Ideen jener weiterführen, und das Einstreuen von Soli in Chorensembles. Die Möglichkeit, auf diese Weise Leben und Bewegung in die Handlung zu bringen, hat sich Händel von nun an nicht mehr entgehen lassen und sie gerade auch in der dichterisch schwachen *Athalia* zum Vorteil des Ganzen angewandt. Im allgemeinen befleißigte sich Händel hier, vielleicht mit Rücksicht auf das gelehrte, wenig musikalische Oxforder Festpublikum, größerer Einfachheit im Chorsatze als in *Deborah.* Die kunstvolle Arbeit tritt hinter eindrucksvoller, melodiöser Homophonie zurück, und anscheinend wählte er aus demselben Grunde nur fünfmal die Form der da capo-Arie gegenüber zahlreichen mehr liedförmigen Gebilden. Hervorstechend schöne Nummern der Chorpartie sind der Baalschor »Reich ihr, o Baal, tröstend deine Hand« mit der ersten der vielen, Händel in Fülle zuströmenden Melodien, die den heidnischen Kult vom israelitischen auszuzeichnen bestimmt waren:
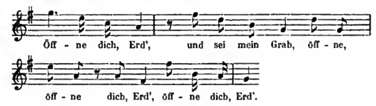


Dann der zuerst von drei Frauen-, dann von drei Männerstimmen vorgetragene, endlich sich zum vollen Chore erhebende Satz »Die dunkle Nacht entwölkt sich klar«, ein Vorbote des freilich noch großartigeren Siegesgesangs in *Josua* und *Judas Makkabaeus.* Der Eröffnungschor des zweiten Teils, eine in langen Noten dahinwallende feierliche Choralhymne, hat besondere Bedeutung dadurch, daß ihn Händel als Schlußchor des dritten Teils wiederholt, ein Verfahren, das er später, wenn es galt Teile innerlich abzurunden, nicht wieder aufgegriffen hat. — Unter den Personen des Stücks ist außer dem Heerführer Abner merkwürdigerweise die Titelheldin Athalia musikalisch am wenigsten reich bedacht worden. Ihre beiden kurzen, an italienische Vorbilder streifenden Wutarien »Nur Ingrimm durchglüht mich« und »Zum Grauen der Hölle« entsprechen zwar vollkommen der Situation, ebenso ihre elegische Anwandlung »Ach, dein Sang«, in der einzelne Momente von ergreifendem Ausdruck stehn, aber zu etwas Außerordentlichem kommt es nicht. Die ganze Wucht des tragischen Schicksals einer untergehenden Despotin deutete Händel nur in den kurzen Rezitativen des ersten Akts, der Traumerzählung Athalias, an:



[1]

später indirekt in dem von unheimlichen Geigenpassagen umflatterten, aber nicht von ihr selbst, sondern vom vertrauten Mathan gesungenen »Horch, horch, wie dumpf sein Donner rollt«, das sogar auf Augenblicke bei den Stellen:



Sympathien für die so scheinbaft gebliebene Königin erregt[2]. Ganz anders die liebliche Josabeth, wie sie Händel mit den Arien »Holde Jungfrau«, »Treue Pfleg'«, »Frühlingsglanz, so lieblich glühend« hinstellt, unschuldig, hingebend, auch in der Entrüstung noch weiblich (»Falscher Lügner«). Ihrem Gatten Joad, mit dem sie sich zweimal zu Duetten vereint (darunter das herrliche »Still' deine Klagen«), gleicht sie in der Weichheit und Aufrichtigkeit der Empfindung; sein Gebet »O Herr, zu dem wir flehn« mit dem für Händel bezeichnenden Seufzermotiv gewinnt durch die hellen Töne der Begleitung etwas Mildes, Freundliches. Das innige »Jerusalem, nicht sollst du noch dich beugen« scheint auf Mendelssohn's »Jerusalem, die du tötest die Propheten« im *Paulus* abgefärbt zu haben. Der Heerführer Abner tritt, wie erwähnt, musikalisch zurück, dagegen hat Mathan in »Holder Sang, melodisch Lied«, mit dem er der Königin Trost zuspricht, ein von fern an das »Töne sanft, du lydisch Brautlied« im *Alexanderfest* erinnerndes Stück bekommen. — Händel's Oratorium gegen Racine's Tragödie auszuspielen, um das Übergewicht germanischen Gestaltens über romanisches hervorzuheben, dürfte heute kaum mehr Beifall finden. Beide Werke haben ihre eigene Größe. Bedauerlich bleibt nur,
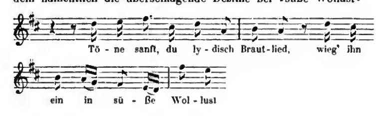
---

[1] Vgl. oben S. 112 (Giannotti) und unten S. 273 (*Saul*).

[2] Nach Ausweis eines Textbuchs vom Jahre 1756 hat Händel die Gestalt der Athalia und die Baalspriestergemeinde später noch mehr zurücktreten lassen, indem er ihren Anteil an der Handlung verkürzte und dafür die Krönung des jungen Joas und den Lobgesang Gottes durch Einfügung früherer Anthems zu einem »förmlichen musikalischen Gottesdienst« erweiterte. Chrysander, II, S. 319.

daß dem musikalischen infolge mancher praktischer Hindernisse der Weg in die Öffentlichkeit mehr versperrt ist als dem poetischen, und daß folglich seine Schönheiten stets einen kleineren Kreis von Bewunderern haben werden als die klassischen Verse des Franzosen.

In die Pause, die Händel im Oratorienschaffen von 1733 bis 1738 eintreten ließ und während der er unter wirrsten äußeren Verhältnissen fieberhaft Oper um Oper, im ganzen acht große Werke, schrieb, fällt die Komposition einer seiner berühmtesten Schöpfungen, das *Alexanderfest* (1736). Ein Jahr zuvor hatte er die für England neue Einrichtung ständiger großer Konzerte während der Fasten getroffen; sie mochte ihm nahe legen, dem Publikum auch einmal ein Werk kleineren Umfangs zu bieten. Die Dichtung des vergötterten Dryden (1697) gilt der Verherrlichung der heiligen Cäcilia und war schon vor Händel für Cäcilienfeste in Musik gesetzt worden (Jerem. Clarke, Clayton, Ben. Marcello). In ihrer sorglosen Mischung von lyrischen, dramatischen und erzählenden Partien gleicht sie etwa einer alten Bardenrhapsodie und wirkt am verständlichsten, wenn ein einziger den Vortrag übernimmt. Der Grieche Thimotheus erprobt die Macht des Gesanges am jungen Alexander und seinem Gefolge, indem er ihn abwechselnd zu Liebe, Lebenslust, Trauer, Wollust, schließlich zu Rache und Kampfesmut stimmt. Mit einem Salto mortale schwingt sich dann der Dichter in christliche Zeit hinüber, um den Bund christlicher Kirchenmusik mit weltlicher Musik zu feiern. Indem Händel das Ganze oratorisch anfaßte und auf Vorschlag seines Freundes Hamilton in Chöre, Soli und Ensembles zerlegte, verstärkte er die Mängel der Dichtung. Testoarien wie »Der König horcht mit stolzem Ohr«, »Er sang den Perser, groß und gut«, »Es jauchzen die Krieger voll trunkener Wut« verwirren, man war sie seit der Verfallszeit des venetianischen Oratoriums nicht mehr gewohnt. Dennoch hat diese Unklarheit der Verbreitung der Händel'schen Musik nichts geschadet, und sie selbst ist mit Ausnahme einiger Arienstrecken durchaus frisch und gesund geraten. Die Perle unter den Sologesängen ist und bleibt das »Töne sanft, du lydisch Brautlied« für Tenor, in dem namentlich die überschlagende Dezime bei »süße Wollust«



als genialer Einfall Händel's oft bewundert wurde. Daneben steht das Sopransolo »Selig, selig Paar«, das vom Chore aufgenommen und unter delikat erfundenen Instrumentalklängen zu einem der herrlichsten Hochzeitsgesänge ausgesponnen wird. Dieses von *Athalia* her bekannte Steigerungsmittel ist im Verlaufe noch oft angewandt: in dem Trinkerchor »Bacchus Schlauch«, bei »Brich die Bande deines Schlummers« mit den tumultuarisch aufbrausenden Trompeten- und Paukenintermezzi, bei »Die Krieger jauchzen« usw. Die Absicht, den strengen oratorischen Stil etwas leichter zu behandeln und alles auf einen mit fortreißenden dionysischen Ton zu stimmen, ist unverkennbar. Die Chöre brechen alle mit elementarer Wucht herein, und jeder von ihnen hat zum mindesten einen hervorstechenden Zug, der sie im Gedächtnis des Hörers einprägt. Man sehe, mit welch eminenter, nicht einen Augenblick in Verlegenheit geratender Dispositionsgabe Händel den Doppelsatz »Die ganze Schar erhebt ein Lobgeschrei: Dir, Liebe, Heil! Dir, Tonkunst, Ehr und Dank« in Musik gesetzt, wie sich von der ersten Nummer des 2. Teils an über die furiose Baßarie »Gieb' Rach'« und zwei erregte Rezitative hinweg die Musik gleich einem Feuerstrom dahinwälzt, um in dem vom Solosopran eingeleiteten Kriegerchor zum Kulminationspunkte zu gelangen. Auffällig schlicht und ohne Aufwand romantischer Instrumentaleffekte, die doch so nahe lagen, ist der Übergang zur eigentlichen Cäcilienepisode vollzogen: zwischen zarte Flötensätzchen zu Violenbässen hinein rezitiert der Tenor seine Worte »So stimmte vor, als Bälge noch nicht atmeten, der Orgel Mund noch schwieg, der Grieche seiner Flöte Ton usw.«, und sofort setzt auch schon der Chor in weihevollem, choralem Largo ein »Vom Himmel kam Caecilia«. Die kurze anschließende Fuge ist von Händel wohl nicht ohne Hinblick auf die ungeheure Vertiefung der Kunst durch das Christentum zu einem polyphonen Wunderwerke ausgebaut worden, in dessen musikalischem Organismus etwas von jenem »höheren Geist« lebt, von dem der Text spricht. Grell kontrastiert dazu die abschließende feurige Doppelfuge, die, obwohl für vier Stimmen geschrieben, nur in ganz wenigen Takten sämtliche Stimmen zusammenführt: die Lebendigkeit der Themen, die auf das ideale Rivalitätsverhältnis von antiker und neuer Tonkunst anspielen, legte das Überwiegen des klareren zwei- und dreistimmigen Satzes nahe. Daß Händel bei einer Huldigung an die heilige Caecilia der Erfindung der Instrumentalmusik, zu der die Heilige allerdings gar keine Beziehung hatte, besonders nachdrücklich gedenken würde, war vorauszusehn. In ausgesuchten Instrumentaleffekten (Fagotte

in Nr. 24; Violoncell in Nr. 16; Hörner in Nr. 9; Flöten in Nr. 29; Trompeten und Pauken in Nr. 21 usw.) ließ er ihr verdiente Ehre geschehn. Einige Jahre später (1739) tat er das gleiche in noch reicherem Maße in der sogenannten *Kleinen Cäcilienode*, wo jedem Instrument für sich eine kleine Ovation dargebracht wird. Diese Komposition fällt ins Bereich der Kantate[1].

Angesichts der unumschränkten Bewunderung, die Dryden-Händel's *Alexanderfest* fand, obwohl der Text keine sonderlich günstige Disposition zeigt, berührt es seltsam, Vorwürfen gegen die Anlage andrer Händel'scher Oratorien zu begegnen. Man tadelte, daß viele ihrer Teile in allzu lockerem Zusammenhang stünden, als daß es dem Hörer gegeben wäre, sich über Situation und Handlung sofort klar zu werden[2]. Einzelne Partien aus Händel's *Saul*, der 1738 komponiert, 1739 aufgeführt wurde, mochten neben anderen Ursache dazu sein. Nicht ganz ohne Grund. Eine gewisse Schwierigkeit des Verstehens erwuchs für die ersten Hörer dieses und anderer Händel'scher Oratorien daraus, daß die Rezitative, auf ein Minimum von Sätzen zusammengedrängt, gegenüber der Weitschweifigkeit der italienischen geradezu epigrammatische Kürze in der Diktion walten lassen. Wichtige, zum Verständnis der Handlung notwendige Dinge finden sich bisweilen nur obenhin angedeutet, sodaß es vorkommen kann, daß entscheidende Wendungen übersehn werden namentlich dort, wo es sich, wie im ersten Akte des *Saul*, um schnellen Wechsel entgegengesetzter Zustände handelt[3]. Im dritten Akt, wo auf lange Strecken überhaupt kein Rezitativ erscheint, spiegelt sich die Handlung lange Zeit nur in fertigen, abgeschlossenen Gefühlsbildern wieder und fordert vom Hörer intensive geistige Mitarbeit. Neben wirklich dramatisch ausgeführten, d. h. Szene aus Szene entwickelnden Partien stehen andere, in denen ganze Teile der Handlung über-

---

[1] Der Text, ebenfalls von Dryden, war gleichfalls schon vor Händel in Musik gesetzt worden, und zwar von dem als Klavierspieler in England lebenden Giov. Batt. Draghi, der nicht mit dem in Wien lebenden Antonio Draghi (s. oben S. 135) zu verwechseln ist.

[2] Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik (1763); übersetzt von J. J. Eschenburg, 1769, S. 354 f. Anonymus, An examination of the Oratorios etc. London 1769, S. 10 ff. Dazu auch unten S. 364 f.

[3] So werden z. B. die beiden Sinfonien im 3. Akte Hörer von heute ebenso überraschen wie die zu Händel's Zeit, sofern nicht ein kurzes Wort im Text auf ihren in vorausgegangenen Rezitativen flüchtig angedeuteten Sinn hinweist. Nach Chrysander's Vorgang pflegen denn auch neuere Textbücher dem unvorbereiteten Hörer mit ausführlichen Szenarien und Situationscharakteristiken zu Hilfe zu kommen.

sprungen sind und statt des allmählich Werdenden das bereits Gewordene geboten ist. Spätere Oratorien Händel's, z. B. *Theodora*, steigern diese Sprunghaftigkeit der Szenenfolge so, daß ohne ergänzende Textbuchnotizen ein unmittelbares Verstehn ausgeschlossen ist, und das mag einer der Gründe gewesen sein, warum Händel's Oratorien in Italien auch in späterer Zeit nie festen Fuß haben fassen können. An solche geistige Mitarbeit waren die Landsleute Metastasio's nicht gewöhnt; das war Shakespeare'sche Technik[1]. Zugleich zeigt sich's hierbei, daß Händel's Oratorien nur in beschränktem Sinne »dramatisch« genannt werden können. Sie sind es jedenfalls in weit geringerem Grade als die italienischen Oratorien, die sich von der wirklichen Oper nur in Nebendingen unterscheiden. Es will scheinen, als beruhe die Größe Händel's in den Oratorien nicht in seiner eminenten Gabe, Vorgänge anschaulich dramatisch zu gestalten als vielmehr in der unbeirrten Sicherheit, mit der er in jedem einzelnen Falle das Dramatische mit dem Epischen zu vereinen wußte, wie er die Grenzen zwischen Bühnendrama und Oratorium stets aufs peinlichste einhielt und damit jene ideale Darstellungsweise erreichte, die als »oratorische« ebensoweit von der bloß dramatischen wie von der bloß epischen entfernt ist.

Gegenüber der neueren Händelpraxis, die aus überzeugenden Gründen bestrebt ist den dramatischen Kern der Oratorien möglichst deutlich herauszustellen und alles zu entfernen, was ihn verdunkeln könnte, darf darauf hingewiesen werden, daß die Zeit Händel's diese Neigung nicht in gleichem Maße kannte. An dem oft über Gebühr ausgedehnten, die Handlung aufhaltenden Ariengesang nahm man keinen Anstoß und gab für eine bei Zeiten gelöste dramatische Spannung keineswegs den Genuß eines ausdrucksvollen Gesangssolos hin. Man vergleiche die Chrysander'sche Einrichtung der *Deborah* mit Händel's Original, um zu sehn, in welchem Verhältnis die Forderungen der Gegenwart zu denen der Händelschen Zeit stehn. Auch im *Saul* fließt der Ariensegen für uns allzu reichlich. Von 30 Arien kommen allein 13 auf den ersten Akt, ohne daß die Situationen — es handelt sich um die Begrüßung und Vermählung des jungen Siegers David — dafür den nötigen Rückhalt böten[2]. Vielen hat denn auch Händel nicht mehr als äußer-

[1] Über einzelne frühere italienische Versuche ähnlicher Art, die aber ohne Nachfolg blieben, s. oben S. 128.

[2] Einige der in die Neuausgabe aufgenommenen Arien (z. B. die verschiedenen Stücke David's im 3. Akt) sind allerdings von Händel zur freien Wahl gestellt. Er selbst hat die Figur des Hohenpriesters später gestrichen.

liche Wirkungen abgewonnen, ausgenommen das liebliche Reigenlied »Heil, junger Held« der Michal, Davids an altvenetianische Prophetengebete erinnerndes warmes »O Herr, deß Güte endlos ist«, Jonathans »Nein, harter Vater, nein« und Sauls »Die Schlang' im Busen aufgenährt«, letztere nicht wegen ihrer Melodik, sondern weil sie bis zum Schluß, den der verhängnisvolle Speerwurf bildet, in einem einzigen großen Crescendo verläuft. Der Schwerpunkt des ersten Akts liegt in der Siegesfeier zu Ehren Davids: ein hell und frisch anhebendes, viertaktiges Thema, das vielleicht direkt einem englischen Glockenspiele nachgebildet ist, zieht sich von Anfang bis Ende mit nur kurzer Unterbrechung aber fortwährender Steigerung durch die ganze Szene, einmal den Diskant bildend, das andre mal als Ostinato im Baß auftauchend. In diese »Carillon«-Klänge hinein werfen zuerst drei Frauenstimmen, dann immer mächtiger heranrauschend der ganze Chor Jubelhymnen. Man steht vor dem Bilde eines idealen Volksreigens und wird nicht müde Händel's Weisheit im Disponieren zu bewundern. Ideell vorbereitet ist diese Siegesszene durch die Chorbilder am Anfang des Akts. Dichter und Musiker haben sich hier, wo es auf schnelle Einführung des Hörers in die dem Siege über Goliath vorangehenden Ereignisse ankam, gegenseitig in die Hände gearbeitet und eins der denkbar vollkommensten Muster einer Oratorienexposition geschaffen. An die Hymne »Wie wunderbar«, die das heimkehrende Israel seinem Gotte singt, knüpft sich ungezwungen die Schilderung des soeben Erlebten: das Auftreten des Gottesleugners, Davids Ankunft, die aufflammende Begeisterung des israelitischen Heers und seine Erfolge; den Schluß machen nun Freudenhymnen. Es verlohnt sich, den Text dieses Eröffnungsabschnitts, so wie ihn Händel auffaßte, herzusetzen.

1. Chor (vierstimmig) mit vollem Orchester):
   Wie wunderbar schallt, Herr, dein Preis durch alle Welten weit. Hoch über aller Himmel Kreis, wie strahlt dein Thron in Herrlichkeit.
2. Arie (Sopran):
   Ein Kind stand auf, von dir gesandt, und brach der Feinde Wut, und trotzte Goliaths Riesenhand und warf ihn hin in Staub.
3. Trio (dreist. Männerchor):
   Der Gottesleugner trat einher mit übermüt'gem Spott und trotzte dem lebend'gen Gott, hohnlachend seinem Volk und Heer.

3a Chor (vierst.):
   Der Jüngling kam, den Gott erkor, und schlug das Ungetüm. (Fuge): Da flammt der Mut im Heer empor und wild zerstob der Feind vor ihm.

3b) Chor: Wie wunderbar usw. (verkürzt)

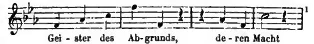
4. Chor: Halleluja.

Die Wiederholung des »Wie wunderbar« mit dem sofort ohne Vorspiel sich anschließenden Halleluja zeigt, daß Händel diesen Riesenprolog durchaus als ein Ganzes auffaßte und daher wohl auch pausenlos aufgeführt wissen wollte. Dementsprechend kontrastieren die einzelnen Sätze aufs wohltuendste: neben dem von bebenden Achtelakkorden begleiteten Prophetenruf des Soprans der Männerchor mit der köstlichen Schilderung des trotzigen Riesen; neben dem zwanglos imitierenden Satze »Der Jüngling kam« die machtvolle, sofort in Engführung auftretende Doppelfuge; zum Schluß das volkstümliche Halleluja (mit der bei Händel sonst nicht üblichen Betonung der zweiten Silbe); und dazu am Anfang und in der Mitte das unter rauschendem Orchesterpomp auftretende »Wie wunderbar«. Die Wahl der Themen, die durchweg, auch in andern Sätzen des Oratoriums, auf die allereinfachsten Motive, meist simple Tonleiterausschnitte, gebaut sind, läßt schließen, daß Händel mit *Saul* ein ganz besonders volkstümliches Werk zu schaffen bestrebt war. Das läßt sich über die durchschnittlich sehr kurzen Arien hinweg bis in die Einleitungssinfonie verfolgen, die nichts anderes als ein viersätziges Concerto grosso ist und im zweiten Allegro die durch Händel's eigenes Spiel so populär gewordene Orgel mitwirken läßt.

Der zweite Akt windet sich, von dem vielbewunderten dämonischen Neidchore (»Envy«) begonnen, abermals durch eine Reihe zum Teil schön charakterisierender Arien; aber die Handlung stockt, hält sich, statt fortzugehen, bei zufälligen Stimmungen auf. Nur Händel's Musik ist es zu danken, daß das Interesse für Jonathan, David und Michal nicht ganz erlahmt. Die vom Dichter am Schluß des Aktes mit sichtlicher Verlegenheit angebrachte Apostrophe an die »blinde Raserei der Wut« und ihre Folgen, hat der Musiker aufs schönste zu einem ehern dahinschreitenden Chore ausgenutzt, der — trotzdem er von Raserei singt — nicht einen Augenblick die Fassung verliert (Moderato, Andante larghetto). Angesichts solcher Chöre, die bei Händel häufig vorkommen, darf man denen recht wohl beipflichten, die in seinen Oratorien eine mehr oder minder bewußte Anlehnung an die griechische Tragödie, insbesondere an deren »Chöre« erblicken. Die altitalienische Testorolle erscheint hier konsequent fortgebildet und zu idealer Höhe erhoben[1]. — Im dritten Akt kulminieren drei innere Strömungen
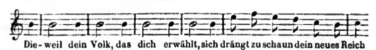
[1] Vgl. z. B. oben S. 104f. die Äußerungen des Testo in Ferrari's *Sansone*. Im deutschen Oratorium sprachen Chöre der »Engel«, der »Frommen«, die »christliche Kirche« oder andere Allegoriengestalten solche moralische Sentenzen aus.

des Dramas: Sauls Beschwörung des Schatten Samuels, sein Fall und Leichenbegängnis und Israels neue Erhebung. Die geniale Beschwörungsszene mit der unheimlich spannenden Hexenarie:



[1]

die düster instrumentierte Antwort des Propheten und der *C*dur-Trauermarsch mit folgendem Klagechor haben im Verein mit den Chorszenen des ersten Akts die Beliebtheit des *Saul* in England und Deutschland begründet. Der Schlußchor »Gürt' um dein Schwert« weist im Charakter schon vorausdeutend auf die Kriegsszenen des ersten Akts im *Judas Makkabäus*; seine Thematik, besonders im letzten Abschnitt:



hat wiederum volkstümliches Gepräge.

2. Kapitel.

Von *Israel in Ägypten* (1739) bis *Josua* (1748).

Kaum war *Saul* beendet (September 1738), als Händel's Phantasie bereits in einem neuen Stoffe lebte: *Israel in Ägypten*. Mit den beiden nächsten Oratorien *L'Allegro* und *Messias* zusammen gehört es zu einer Gruppe seiner Schöpfungen, die wie Versuche erscheinen, die Gattung inhaltlich und formell zu bereichern. Schon Entstehung und Schicksal des *Israel* weist darauf hin. Die heutige Gestalt ist nicht die ursprüngliche. Händel begann mit der Komposition des Preisgesanges, der heute den 2. Teil ausmacht, ging dann zur Schilderung der Leiden und Plagen über, die er jenem voranstellte, und leitete das Ganze mit einem Abschnitt »Klage Israels über Josephs Tod« samt Ouverture ein, zu dem ihm die Trauerhymne für die Königin Karoline das Material lieferte. So wurde das Oratorium 1739 aufgeführt. Mehr als

[1] Vgl. oben S. 112 und 266.

anderthalb Jahrzehnte später, nachdem das Oratorium durchschlagenden Erfolg nicht hatte erzielen können, trat an erste Stelle der 1. Teil des inzwischen komponierten *Salomo*, ohne daß damit Besseres erreicht wurde. Später hat man diesen Teil ganz gestrichen und begnügt sich bis heute mit dem zweiten und dritten. Den Text stellte sich Händel selbst aus dem 2. Buch Mosis zusammen, vermied aber irgendwelche bestimmte Personen als Träger der Gedanken anzugeben. Und so rollt sich der Inhalt des Oratoriums: die Knechtung Israels, Gottes Strafgericht und des Volkes wunderbare Errettung in der Form von mächtigen teils schildernden, teils mit dramatischem Leben erfüllten Chorbildern ab, in denen die Empfindung des Einzelnen vollkommen in der der Gesamtheit aufgeht. Das Ganze kann mit Recht ein Chor-Epos genannt werden und bildete in diesem Sinne für Rob. Schumann das Ideal eines Oratoriums[1]. Händel hat den Chor in doppelter Weise beschäftigt: als Erzähler der gewaltigen Naturereignisse und als jubelnden Vertreter des befreiten Israel. Die Zahl seiner Nummern beträgt 19. Außer wenigen (4) Rezitativen kommen nur vier Arien vor, darunter drei im zweiten Teil: Chorführer und Chorführerinnen stimmen sie an. Es war vorauszusehen, daß diese ostentative Bevorzugung des Chors so manchen englischen Primadonnen- und Kastratenverehrer verschnupfen mußte. Händel gab der allgemeinen Mißstimmung nach und suchte sie fortgesetzt durch neue Soloeinlagen aus der Welt zu schaffen, doch ohne Erfolg[2].

Die Anlage des *Israel* weist deutlich auf das Vorbild des Carissimi, auf sein *Diluvium universale* und *Judicium extremum*[3]. Mit solcher Freiheit und in gleicher Disposition hatten bisher nur die römischen Tonsetzer der Archiconfraternità del SS. Crocifisso Chormassen anzuwenden gewußt. Wir haben ein direktes Beispiel einer Entlehnung Händel's aus Carissimi: ein Chor aus *Samson* ist die Erweiterung eines solchen aus des Italieners *Jephta*[4]. Wenn auch *Samson* erst 1741 entstand, so ist doch sehr wahrscheinlich, daß Händel Carissimi schon früher kannte, vielleicht schon von Hamburg her. Gerade in *Israel* benutzte er Gedanken zweier anderer Italiener: des Mailänders Erba und des Aless. Stradella.

---

[1] Briefe. Neue Folge, S. 336.

[2] Noch im 19. Jahrhundert kam man in England nicht über diesen Punkt hinweg. Auf dem Musikfest zu Norwich 1838 flocht man neue Arien aus Händel's italienischen Opern ein, darunter eine, die aus zwei Arien des *Julius Caesar* und *Scipio* zusammengeschweißt war.

[3] S. oben S. 75f.

[4] S. oben S. 76, Anm.

Gegen Händels Chorkolosse verschwinden freilich Carissimi's bescheidene Sätze, namentlich fehlt ihnen die so bedeutsame und selbständige Instrumentalpartie. Stücke wie der Hagelchor, der Fliegen- und Mückenchor, die Froscharie zeigen, auf wie ganz anderem Boden Händel steht. Die Kunst, mit der im Mückenchor die Chorpartie über die lebhaft schildernde Instrumentalbegleitung geschrieben ist, führt direkt nach Frankreich, insbesondere auf Rameau, der im Parzentrio von *Hippolyte et Aricie* (1733) ein Musterbeispiel dafür aufgestellt hatte. Auch in andern Stücken des Oratoriums spielen die Instrumente als Träger des Ausdrucks und Stimmungskolorits eine Rolle: im Chor Nr. 6 die von Händel sonst selten verwendeten Posaunen, in Nr. 8 die Fagotte, in Nr. 10 Flöten und Violinen usw. Bemerkenswert ist ferner die Verwendung eines vollen und geteilten Orchesters im Schlußsatze. — In der Chortechnik greift Händel nicht nur weit über Carissimi, sondern auch über das hinaus, was er selbst bis dahin geleistet hatte. Wie hier Polyphonie und Homophonie, kantable und deklamierte Partien, einfache und Doppelchöre wechseln, wie hier die Schilderungen großer elementarer Naturereignisse in den Rahmen künstlicher Fugen und Doppelfugen gespannt sind und doch nicht aufhören, als genial hingeworfene Improvisationen zu wirken[1], das war bisher kaum geahnt, geschweige denn in Wirklichkeit umgesetzt werden. Allerdings hat man es Händel als Unklugkeit ausgelegt, den Siegesjubel des befreiten Volkes im 2. Teil allzubreit und mit abschwächenden Wiederholungen ausgestattet zu haben, — und doch, wer empfände nicht den letzten Chor mit seinem unter stürmischen Bewegungen hinziehenden liturgischen Cantus firmus noch als eminente Steigerung alles Vorangegangenen? Und weise verstand auch Händel bei aller Häufung der Mittel den inneren Rhythmus des Werks aufrecht zu erhalten, indem er Gegensätze nie unausgeglichen läßt; so etwa, wenn nach dem das Entsetzen der Völker schildernden gewaltigen *e* moll-Chore »Das hören die Völker« eine Altstimme in hellem Edur ihr mildes, subjektiv gefärbtes »Bringe sie hinein« folgen läßt, oder wenn in den Freudenhymnen der Kinder Israel unvermutet bedauernde, elegische Töne mit anklingen. Sorgfältig ist Kürze und Länge der Stücke abgewogen, ferner auch peinlich unterschieden zwischen dem, was das Volk als sein Empfinden äußert, und dem, was als Wort
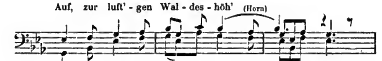
[1] Man sehe z. B. die malerische Schilderung des Flutenwunders (Chor Nr. 20) mit den drei kunstvoll ineinander verklammerten Themen und der spannenden Steigerung beim langsamen Aufwärtsgehn des Soprans von *d''* nach *gis''*.

Gottes ausgesprochen wird. Ist Händel's Phantasie, die ungeheure Weite seines Empfindens vielleicht am meisten zu bewundern, nicht minder staunenswert bleibt hier wie überall die Ökonomie in den Ausdrucksmitteln. Man halte gegen seinen *Israel* das den gleichen Vorwurf behandelnde Oratorium *Die Befreiung Jerusalems* von Telemann, um zu erkennen, wie turmhoch Händel gerade in dieser Hinsicht über dem sonst keineswegs phantasielosen Magdeburger steht.

Gleich *Israel* ist auch das Oratorium *L'Allegro*, *il Pensieroso ed il Moderato* (1740) nicht auf das Prinzip des dramatischen Fortgangs gegründet, sondern reiht zwanglos Betrachtungen und Zustände aneinander. Dem *Allegro* liegt ein damals schon hundert Jahre altes Gedicht Milton's zugrunde, das die beiden Temperamente des Sanguinikers (Allegro) und des Melancholikers (Pensieroso) einander gegenüberstellt[1], und zwar hat Händel's Dichter Jennens den Stoff so angeordnet, daß immer einer Betrachtung des Allegro eine solche des Pensieroso folgt, der Musiker also Gelegenheit hatte, fortwährend mit Kontrasten zu arbeiten. Einen kurzen, von Jennens selbst gedichteten dritten Teil, der dem Mäßigkeitsfreund (Moderato) gewidmet ist, hat Händel später gestrichen und durch die kleine Cäcilienode ersetzt. Die unzähligen anmutigen Stimmungsbilder des Textes, das Anspielen auf große und kleine Freuden des Lebens, das Herbeizitieren von allerlei klingenden Stimmen der Natur, des Waldes, des Baches, der Vögel usw., das entlockte Händel eine Musik, wie sie frischer, unmittelbarer und lebensvoller zu seiner Zeit nicht geschrieben werden konnte und auch von Telemann, der ähnliches in seinen *Tageszeiten* unternahm, nicht überboten worden ist. Da gibt es eine Lerchenarie, eine Nachtigallen-, eine Grillenarie, eine Arie, die Waldeszauber und Herdenglockenklang, eine andere, die fernes Abendläuten, eine dritte, die das Romantische kühner Ritterburgen, endlich eine, die das Weben der Nachtschatten in Töne bannt. Daneben stehen Genrebilder aus dem Volksleben: das erst vom Solotenor angestimmte, dann vom Chor aufgenommene Tanzlied im Menuettschritt »Kommt, und schwebend schlingt den Kreis« mit seinen urkräftigen Lachsalven, die zum Vergleich mit Bach's Lacharie aus dem »Zufriedengestellten Äolus« reizen; dann das Reigenlied der Mädchen und Burschen unter der Linde mit seiner genialen,

[1] Eine Duettkantate Carissimi's *Heraclit und Democrit* behandelt dasselbe Thema. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Händel erst durch sie auf das Gedicht Miltons aufmerksam wurde.

Tambourin- und Fidelklang nachahmenden, vor Lebenslust überschäumenden Begleitung und der reizenden Anspielung auf Müdigkeit und Schlummer am Ende; die Szene, die das »Gedränge in der Stadt« schildert und dem stolzen, gezierten Gebahren der Ritter und Barone das Anmutige edler Frauen entgegenstellt. Wieviel unübertroffene Vorbilder für Haydn's *Jahreszeiten!* Wieviel deutsche Romantik in der Klosterszene am Ende des zweiten Teils mit ihren leisen Orgelzwischenspielen, in der Baßarie »Auf zur lust'gen Waldeshöh« mit obligatem Horn, deren Anfang:



und noch mehr deren Fortsetzung an Töne erinnert, mit denen im 19. Jahrhundert Rhein- und Weserland besungen wurden. In köstlichen Stimmungsgegensätzen bewegen sich ferner die dem subjektiven Erguß gewidmeten Arien der beiden Allegro und Pensieroso. Allegros »Komm, komm, o Göttin«, der an die Freude gerichtet ist und in seinem frischen, kecken Anfang etwas mit dem Gesang des jungen Hirten in Wagner's *Tannhäuser* gemein hat, folgt sofort das an die Schwermut gerichtete *d* moll-Largo »Komm, edle Göttin« des Pensieroso, worauf unmittelbar wieder der Allegro seinen Frohsinn ausläßt usf. Selbst später, als die beiden ihrer Lieblingsbeschäftigung nachgehen, als der Allegro nach Johnson und Shakespeare, der Pensieroso nach Homer und Plato ruft, und eine Reihe Strophen eintreten, die wenig Musikalisches an sich haben, verliert Händel keinen Augenblick den Faden. Des Pensieroso »Laßt mir die Trauermuse dann« und »Und o, könnt' ich mit Zauberkraft« sind mit derselben Liebe und Hingebung entworfen wie des Allegro »Mir führt ein heitres Lustspiel vor« und die Trompetenarie »Diese Lust gewähre Du, Freud'«. Man bleibt in der Tat im Zweifel, welchem von beiden Temperamenten Händel selbst eigentlich seiner Überzeugung nach den Preis zuerkannte. Die Musik des Moderatoteils tritt freilich etwas zurück: dem Mittelmaß hatte Händel nie gehuldigt, er konnte ihm auch hier kein Denkmal setzen. Dennoch sind als hervorragend herauszuheben der weiche Chor »Diese segensvolle Schar«, das Duett »So wie der Tag die Nacht beschleicht« mit der traumhaft gestimmten Instrumentalbegleitung und der Schlußchor, der mit einer Durchführung der ersten Melodiezeile des Chorals »Erhalt uns, Herr, bei
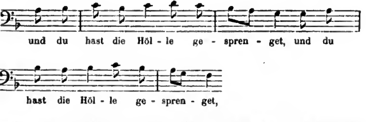
deinem Wort« auf den Worten »in ihr [d. h. der Mäßigung] allein ist Glück und Ruh« immerhin einen Schluß auf Händel's persönliches Bekenntnis gestattet.

Das dritte der Oratorien endlich, mit denen Händel aus der herkömmlichen Bahn des Oratoriums heraustrat, der *Messias*, war auf Anregung der Dubliner Musikgesellschaft 1741 enstanden und erlebte in dieser Stadt im April des Jahres 1742 seine erste Aufführung. Über die inneren Anregungen zu dieser Komposition sind wir nicht unterrichtet, haben sie aber als in Händel's tiefstem Herzen ruhend anzunehmen. Denn durch die Messiasmusik zittern Töne, wie sie keins seiner andern Oratorien enthalten, Töne, die zurückdeuten auf Jugendeindrücke, sei's aus Halle, sei's aus Hamburg. Wies *Israel* nach Italien und auf Carissimi's Chordialoge, so hängt der *Messias* innerlich wie äußerlich mit dem norddeutschen Kantatenoratorium zusammen. Äußerlich insofern, als es sich um eine Reihe »Betrachtungen« handelt, in denen evangelische Ereignisse fortlaufend aus dem Munde unpersönlicher Gestalten verkündet werden. So war zum Teil Telemann's *Seliges Erwägen*, waren viele Hamburger, Lübecker, Schweriner, z. T. auch Bach's Feiertagsoratorien angelegt. Der Unterschied ist nur, daß der *Messias*, da er keinerlei gottesdienstliche Bestimmung hatte, das gesamte Leben Christi einschließlich der Heilsbotschaft in die Darstellung aufnimmt, also die Ereignisse des gesamten Kirchenjahrs umfaßt. Recht deutlich ist der Zusammenhang mit deutscher Kirchenmusik zu spüren in dem Abschnitt, der der Geburt Christi zufällt. Das unerwartete Auftauchen eines Erzählers (»Es waren Hirten bei der Nacht«), des Verkündigungsengels, der himmlischen Heerscharen, und das instrumentale Pastorale, das erinnert unmittelbar an deutsche Weihnachtsoratorien, insbesondere an Mattheson's *Heilsame Geburt*[1]. Andrerseits könnten gewisse Sätze aus dem Passionskreise: die Arie »Er ward verachtet« mit den instrumentalen Geißelhieben, das Arioso »Und alle, die ihn sahen«, das Rezitativ »Dieser Hohn brach ihm das Herz«, ferner die Turba der Kriegsknechte »Er traute auf Gott« recht wohl in einer deutschen Passion stehn; ja die Realistik dieser Nummern, obwohl nur leicht angedeutet, wirkt so stark, daß man ihr Erscheinen geradezu als momentanes Heraustreten aus der fern aller Gegenständlichkeit gehaltenen Darstellungsform des Übrigen empfindet.

---

[1] Ähnlichkeiten finden sich namentlich zwischen den begleiteten Rezitativen »Denn blick' auf«, »Und siehe, der Engel des Herrn« mit Mattheson's »Fürchtet euch nicht«.

Wie schon ganz anders als in den dramatischen Oratorien Händel's ist der Empfindungsstoff der Messiasarien. Eine Melodik, die in so schlichter Weise verhaltene Seligkeit zum Ausdruck bringt wie »O du, die Wonne verkündet in Zion«, die so herzliche Freude atmet wie »Wohlauf, frohlocke«, oder Glaubenszuversicht so schön monumentalisiert wie »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, — eine solche Melodik taugte weder in den Mund eines israelitischen Helden noch einer christlichen Märtyrerin. Sie kam auch nicht aus Italien, sondern war deutsches Gut. So schrieben Keiser und Mattheson in Hamburg, so hatte Händel selbst geschrieben, bevor er nach Italien ging. Griff er doch in dem mild-überschwenglichen Ritornellthema des »Tröste dich, Zion« direkt auf eine seiner jugendlichen Eingebungen zurück. Am meisten klingt Händel's Musik auch hier an die Mattheson's an, in der Art der Melodieführung, in der Erfindung fröhlicher (»O du, die Wonne«) oder kräftig malender Violinritornelle (»Du zerschlägst sie«), in stark auftragenden Koloraturen (Mittelteil von »Doch wer wird ertragen«), — ja in der Baßarie »Du fuhrest auf gen Himmel« bei Stellen wie:
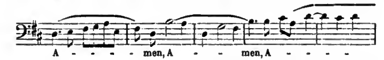


sogar unter verfänglicher, Händel's nicht würdiger Anlehnung an gewisse Mattheson'sche Trivialitäten [1]. Freilich auf weiteres als auf gemeinsame Stileigentümlichkeiten darf der Vergleich mit dem Hamburger nicht bezogen werden. Aus schrankenlosem Hingegebensein an den erhabenen, durch die zartesten Linien begrenzten Stoff, aus hoch gesteigertem subjektiven Empfinden heraus sind diese Händel'schen Arien entstanden. Wie verklärt und gereinigt von allem, was an Zufall oder Laune erinnert, steigen ihre Klänge auf, und vielleicht war es unter den Tausenden, die den *Messias* seit

[1] S. unten S. 337. Diese Arie hat Händel trotzdem bei Aufführungen nie missen wollen. Die Chrysander-Seiffert'sche Neuausgabe der Partitur verzeichnet nicht weniger als vier Versionen, die Händel für das wechselnde Sängerpersonal entwarf.

1742 in der alten und neuen Welt hörten, der Leipziger Nationalökonom Roscher nicht allein, der in dem Arienanfang »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« geradezu einen Beweis für die Existenz des Messias zu erblicken glaubte[1]. Selbst in Gesängen, die sich an bekannte Typen lehnen, wie die Sizilianos »Er weidet seine Scharen«, »Wie lieblich ist der Boten Schritt« und die große Baßarie »Warum denn rasen und toben die Heiden«, waltet eine Feiertagsstimmung und Erhabenheit, wie sie nur im Bereiche dieses Stoffgebiets recht zum Ausschwingen kommen konnte.

Dasselbe gilt für die Chöre des *Messias,* deren Schönheit nun bereits anderthalb Jahrhunderte rühmen. Dem Musiker, der ihrer Struktur und motivischen Arbeit nachgeht, eine stetig fließende Quelle der Erbauung und Belehrung, tragen auch sie vielfach Zeichen ganz besonderer innerer Hingabe. Zwar wird man kaum von zweien oder dreien sagen können, daß sie ohne Seitenstücke bei Händel dastehn, aber das wird man bemerken, daß ihre Themen, ob zart oder gewaltig, von auserlesenem Wuchse sind und einen Gehalt haben, der weit über das hinausgeht, was in den Worten liegt. Man sehe etwa das Thema der Amen-Fuge am Schlusse:



Es ist an sich schon ein kleines Kunstwerk. Von wie eminenter Wandlungsfähigkeit aber als Ganzes wie in seinen Bruchstücken erweist es sich im Verlaufe der eigenartigen, zuweilen frappierenden Bearbeitung Händel's! Zwei andere Themen, nämlich der Sätze »Denn es ist uns ein Kind geboren« und »Sein Joch ist sanft«, stammen aus gleichzeitig entstandenen italienischen Kammerduetten, — aber was für Kraft ihnen innewohnt, das zeigt ebenfalls erst ihre chorische Bearbeitung, die auch die letzten Möglichkeiten der Verwendung erschöpft. Kaum in einem zweiten Chorwerke ist Händel seinem Texte ein so unermüdlicher, bis auf den Gehalt des

[1] Nichtsdestoweniger schlug im Jahre 1820 die Allg. Mus. Zeitung vor, die »veralteten« Messiasarien durch neukomponierte, moderne zu ersetzen. S. auch A. B. Marx, Über die Geltung Händel'scher Sologesänge für unsere Zeit, 1824. Marx selbst gestand, durch den Messias zum Übertritt zum Christentum veranlaßt worden zu sein (Erinnerungen aus meinem Leben, 1865, I, S. 9).

einzelnen Worts hinabsteigender Ausleger geworden als im *Messias.* Die ihm eigentümliche Technik, ganze Strecken des Chorsatzes mit kleinen, plastischen Motiven oder Themenbruchstücken zu bestreiten, ist hier in einigen Sätzen bis zur letzten Konsequenz fortgebildet, z. B. in: »Sein Joch ist leicht«, »Er traute Gott«, »Wie lieblich ist der Apostel Schritt«, im Halleluja und im Dankchor des letzten Teils. Nicht eher wird die neue Durchführung begonnen, bis der Stoff der alten nach jeder Seite hin beleuchtet und gewendet und damit auch der Ausdruck um die verschiedensten Nuancen bereichert worden ist. Welche Stufen auflodernden Entzückens durcheilt nicht das einzige »Halleluja«, welche Grade der Mannigfaltigkeit nicht das Frage- und Antwortspiel der Chorgruppen in »Hoch tut euch auf«! In welcher Fülle von seelischen Zuständen und wechselnden Bildern schwelgt nicht die große Chorepisode, die bei »Wahrlich, er litt unsre Qual« beginnt und mit »Doch der Ew'ge warf auf ihn unser aller Missetat« endet. Nicht immer auch hat Händel sonst innerhalb ein- und desselben Satzes so häufig starke Kontraste angebracht wie hier. In dem oft komponierten Texte »Ehre sei Gott« pflegten zwar auch deutsche Komponisten das »Friede auf Erden« klanglich stark von der Umgebung abzuheben — ein interessantes vor-Händel'sches Beispiel steht u. a. im Weihnachtsoratorium von H. Schütz —, in so überraschender Weise aber wie Händel, der sogar noch eine dritte Kontrastepisode einflicht, hatte es bisher wohl keiner gewagt. Anders steht es um den vierteiligen, Adam und Christus, Tod und Leben gegenüberstellenden Chor »Wie durch einen der Tod«, der sofort nach der milden Erlöserarie eintritt: auf feierliche, wie aus Erz aufgerichtete Graves folgen zweimal kurze, freudige Allegros. Desselben Effekts bediente sich Seb. Bach bei einer analogen, nahezu denselben Text umschreibenden Stelle in der Kantate »Gottes Zeit«, und vielleicht könnte auch auf die Ähnlichkeit der Konzeption des Händel'schen Duetts »O Tod, wo ist dein Stachel« mit Bach's Duett »Den Tod niemand zwingen kunnt« aus der Kantate »Christ lag in Todesbanden« hingewiesen werden als auf einen weiteren Beleg für den geistigen Zusammenhang des *Messias* mit den kirchenmusikalischen Traditionen Deutschlands. Andere Chornummern deuten auf die al-fresco-Technik des *Israel* zurück: »Der Herr gab das Wort« und »Und er wird läutern sie«, doch ist Händel nicht über die Vierstimmigkeit hinausgegangen; die Teilung des Frauenchors in drei Stimmen bei »Hoch tut euch auf« bildet die einzige Ausnahme. — An selbständigen Instrumentalsätzen besitzt das Oratorium zwei. Die Ouverture, in französischer Form gehalten,

steht nicht unmittelbar in Beziehung zum Nachfolgenden, sondern ist ein Prolog des Tondichters, zu sich selbst gesprochen. Wie Klopstock im ersten Gesange seines Messiasgedichts mit »Singe, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung« sich Mut und kühnes Vertraun zuspricht, ähnlich scheint Händel es getan zu haben. Leises Zagen klingt aus dem Grave, ein Zweifeln an der Lösung der großen Aufgabe, des Heilands Leben zu besingen. Am energischen Thema der Figur aber zeigt sich's:



daß mit dem Vorsatz zugleich die Stärke erwacht; ihre kraftvollen Quarten- und Quintenaufstiege und höchst bestimmte Viertelbewegung klingen wie ein Appell zum Anspannen aller Kräfte, und wenn der Schluß nicht sieghaft, sondern mit leiser Befangenheit eintritt, so wird man sich das als ein schönes Zeichen der Demut erklären dürfen, denn noch liegt ja das Gelingen in der Ferne[1]. — Der zweite Instrumentalsatz, »Pifa« überschrieben, entspricht dem Hirtenkonzert in der Weihnachtsnacht und klingt an italienische Pastorales an, unter denen eins von Fr. Manfredini (1718) anscheinend direktes Material geliefert hat[2].

Daß Händel, nachdem er im *Messias* die persönlichsten und tiefsten Erregungen seines Innern in Töne umgesetzt, alsbald wieder zum dramatischen Oratorium zurückkehren würde, war fast vorauszusehen. Es scheint, als habe er stets des sanften Jochs einer vom Dichter vorgeprägten dramatischen Begebenheit bedurft, um an deren geistiger Bezwingung und Entmaterialisierung der vollen Freiheit seines Künstlertums inne zu werden. Von dem starken Strome der Inspiration, der den *Messias* speiste, hat auch der *Samson* noch ein gut Teil abbekommen, der sofort nach der Beendigung jenes (1741) in Angriff genommen, aber erst 1743 aufgeführt wurde. Man sieht das vor allem an den Arien. Sie haben zwar — dem anders gearteten Text entsprechend — weder die Überschwenglichkeit noch die große Zartheit und Innigkeit der Messiasarien, teilen aber dafür mit ihnen die Eigenschaft höchster

[1] Faßt man die Einleitung in diesem Sinne, so ist der Wegfall der Fuge in der Chrysander-Seiffert'schen Einrichtung nur zu bedauern.

[2] Auch von diesem Stücke ist der höchst anmutige zweite Teil in der für die Praxis bestimmten Neuausgabe ohne zwingenden Grund unterschlagen.

Originalität sowohl in der Melodie wie im Aufbau und in der fein verästelten motivischen Arbeit. Abgesehen von den beiden solistischen Hauptstücken des Oratoriums, der Cavata »Tiefdunkle Nacht« Samsons und dem Gebete Michas »O komm, du Gott des Heils«, trägt jede der 27 Arien des Oratoriums zum mindesten einen hochpoetischen Zug an sich, sei es, daß die eine durch die Grazie ihrer Melodielinie besticht (z. B. die *h*moll-Arie der Philisterin im 1. Akt), während in der andern die motivische Ökonomie in der Begleitung auffällt (»Laut wie des Donners Schreckensball«), sei es, daß hier einem elementar hervorbrechenden Affekt (Samsons »Schwermut, fürwahr«, Michas »O Abbild der Hinfälligkeit«), dort einem zweideutigen Charakter (Dalilas, Harapbas Arien) überzeugend Ausdruck gegeben ist. Sicherlich hat der Dichter zu diesem schön gelungenen Arienteil viel von seiner Seite aus beigesteuert; es war Newburg Hamilton, und die Vorlage, nach der er schrieb, Milton's Gedicht vom Samson Agonistes. Der Text ist vielleicht der vollendetste, der Händel vorgelegen, ein Muster echt oratorischer Gestaltung. Dieser betrogene, geblendete, klagende, passive Samson, so untauglich er als Bühnenheld gewesen wäre, erregt das Mitgefühl in hohem Grade, obwohl wir ihn nirgends handeln, nirgends seine Riesenkraft erproben sehen. Die ganze Gestalt wird aus ihrem eigenen Munde eigentlich nur durch negative Züge erhellt: Durch Klagen (»Schwermut fürwahr«, »Tiefdunkle Nacht«), durch Erbitterung (»Dein Reiz hat mich gestürzt«), durch stolz-wehmütige Erinnerung (»Mir kam von dem lebend'gen Gott«). Nur zweimal, in der aufgeregten Arie »Warum liegt Judas Gott im Schlaf« und in dem kurzen Recitativo accompagnato »Dann lehr ich sie Jehovahs Kraft« braust des Helden Temperament für Augenblicke auf. Wer Samson nicht aus der Bibel als israelitischen Herkules kennte, würde es seinen Äußerungen schwerlich entnehmen. Fein aber und mit überraschend sicherem oratorischen Instinkt hat Hamilton diese negativen Züge zu ergänzen verstanden durch die Reden der übrigen Personen und durch die Umgebung, in die er jenen hineinstellt. Was Samson selbst verschweigt, das spiegelt sich in den Rezitativen und Arien des gefühlvollen Micha (»O Abbild«, »O komm«), des greisen Vaters Manoah (»Dein Heldenarm«), der listigen Dalila, des grotesken Riesen Harapha, der das Gegenspiel des Helden verkörpert. Durch die Zweikampfsaufforderung dieses zweiten Goliath — einer selbständigen Zutat des Dichters — wird die gewaltige, aber passiv bleibende Gestalt Samsons auch seiner physischen Anlage nach, nämlich als der stärkste Mann seines Volkes, erst glaubhaft. Der Psycholog Händel stand
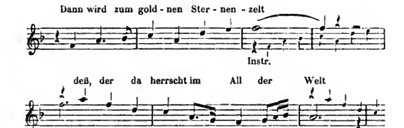
hier vor den herrlichsten Aufgaben. Herrlich hat er sie gelöst. Plastisch tritt die Gestalt des Manoah mit dem »Blüh auf deinem Grabe hier« vom Schauplatz ab, köstlich rundet sich das Bild des Freundes Micha mit dem edlen Klagegesang »Erheb, o Israel«, feine Sinnlichkeit ziert die philistäischen Chorführerinnen im ersten und dritten Akt[1]! Für einen Frauentyp wie Dalila bieten nur Händels Opern Seitenstücke. Die Verlockungsszene im 2. Akt steht vielleicht einzig da. Schon das Rezitativ vor der Taubenarie ist ungemein spannend geführt, diese selbst voll des höchsten musikalischen Reizes und in der Betonung des verliebten Girrens durchaus unterschieden von anderen Händel'schen Taubenarien etwa in *Acis*. Da nun Samson ungerührt bleibt und in breiten Sizilianoperioden altem Leide nachhängt, stimmt Dalila ein neues Schmeichellied »Vertrau, o Samson, meinem Wort«[2] an, dem die Wahl des *h*moll — der »Philistertonart« — einen eigentümlich herben und doch lieblichen Grundklang verleiht. Eine Jungfrau Dalilas tritt herzu und nimmt die lockende Weise auf. Duettierend überbieten sich beide in Zärtlichkeitslauten, bis ein ganzer Kreis von Mädchengestalten versammelt ist und im Chor die Strophe »Vertrau, o Held« wiederholt. In wunderbar einfacher Art und gerade umgekehrt wie Wagner es im 2. Akte des *Parsifal* bei ähnlicher Situation tut, hat Händel das Sinnlich-Verlockende hier musikalisch symbolisiert, nämlich so, daß er die Singstimmen ganze Zeilen lang allein, unbegleitet, durch ihren eigenen, natürlichen Schmelz wirken und im bestrickenden Echospiel kurzer Worte »o höre« alle Reize glockenheller Sopranstimmen zur Entfaltung kommen läßt. Dazu ist fast alles einstimmig gesetzt; nur hier und da unterbrechen Terzengänge und kurze Violinritornelle. Alle romantischen Instrumentaleffekte sind vermieden.

Zwischen die an Seelenkonflikten so übervollen Sologesänge tritt eine Reihe prächtiger Chöre von denkbar verschiedenstem Ausdruck: kraftvolle, kriegerische Sätze der Dagonspriester: »Erschallt, Trompeten«, »Zu Sang und Tanz« auf einen Basso ostinato, fromme, zuversichtliche der Israeliten: die kurze Tripelfuge »Dann sollt ihr sehn«, der Schlußchor des ersten Akts mit dem hochgewölbten Melodiebogen am Eingang:

---

[1] Das *h*moll-Stück »Drum frei von Sorge« der Philisterin ist eine interessante Umarbeitung von »Mio bel tesoro« des Ruggiero in *Alcina* (1735).
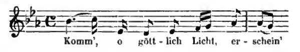
[2] Statt dieses gebräuchlichen, aber den Bau des Themas zerstörenden deutschen Textes wäre zu empfehlen, »Vertrau, o Held, o Samson, hör', ach höre, hör' der Liebe Ruf«.



der Schlußchor »Laut stimme ein«; ferner Chöre, die aus Soli herauswachsen wie »Gott Dagon hat den Feind gefällt«, »Klag, Israel« und der elementar hereinbrechende Schreckenschor »Höre mich, o Gott« der untergehenden Philister, der höchst kühn aus einer den Einsturz malenden Sinfonia entwickelt ist. Die Anrufung des »erstgeschaffenen Strahls« mit den später von Haydn so überwältigend wiedergegebenen Worten »Es werde Licht« hat Händel zu einem kurzen aber bewegten und eindrucksvollen Tonbilde verarbeitet. Nach einem wie andächtig hingestammelten dreistimmigen »O erstgeschaffener Strahl! Du großes Wort« und dem unisonen, fanfarenartigen a cappella-Ruf »Es werde Licht« bricht auf den Worten »und Licht ward überall« der Gesamtchor und das Orchester in hellem Glanze herein. Das Gleiche wiederholt sich in der Oberdominante und leitet nach kurzer Durchführung, die das Gefunkel des Lichts weiter ausmalt, in die Fuge »O gib dem Helden Licht und Kraft«, mit dem der Faden der Handlung wieder aufgenommen wird. Der elementare Effekt der Stelle ist zwar schwächer als der bei Haydn, war aber in dieser seiner maßvollen Anlage durch die Umgebung, namentlich durch die vorausgehende Cavata des tiefgebeugten Helden bedingt, neben der sie nicht über Gebühr hervortreten durfte. Wie hier, so zeigt sich Händel's Feingefühl für Stimmungs- und Milieuschilderung auch in dem Satze »Ehret in seiner Herrlichkeit Jehova«, welcher Philister und Israeliten vereint zu ihren Göttern beten läßt. Hier hat Händel sowohl von einer Gegenüberstellung in Doppelchören, wie es in *Deborah* geschieht, als auch von musikalischer Sondercharakteristik Abstand genommen; beide Völkergruppen beten unter gleicher innerer Erregung unter Vorantritt ihrer Häupter, und man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß Händel mit Absicht nicht ein »Gegenüber«, sondern ein »Zusammen« oder »Untereinander« d. h. ein belebtes Volksgemenge hat andeuten wollen, was der dramatischen Lage der Dinge durchaus entspräche. Gar mancher minder

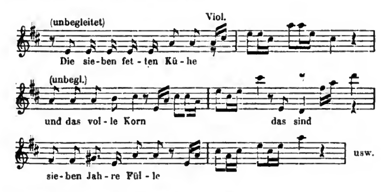
überlegte Komponist wäre an solchen Stellen seinem einmal gewählten Schema treu geblieben. Händel disponierte, so oft ihm seine Texte auch gleiche oder analoge Situationen boten, immer wieder von neuem und unbefangen. Gerade im *Samson* erblickten schon die Zeitgenossen ein Musteroratorium, und bei dieser Schätzung ist es bis in die Gegenwart herein geblieben.

Mit einem eigenartigen Werke überraschte Händel seine englischen Freunde im Jahre 1744, als er den schon 1743 vollendeten *Joseph* aufführte. Statt einer tief in die Existenz des jüdischen Volkes einschneidenden Kriegsgeschichte bildete diesmal eine Episode aus dem Familienleben eines seiner Großen den Vorwurf: Joseph's Errettung aus dem Gefängnis, die Traumdeutung, seine Verlobung mit Potiphars Tochter Asenath und das bekannte, mit allgemeiner Aussöhnung schließende Versteckspiel mit seinen Brüdern. Obwohl das Ganze den Titel »a sacred drama« trägt und zum Teil nach Metastasio's *Giuseppe riconosciuto* gearbeitet ist (F. Miller), sind doch die aristotelischen Einheitsforderungen weder im Ganzen noch im einzelnen berücksichtigt: es handelt sich um eine Reihe dramatischer Bilder. Dennoch hat Händel die Charaktere mit aller erdenklichen Liebe und Konsequenz entwickelt, voran die Gestalt des Joseph. Gleich ihrem Samson und Herakles lassen Dichter und Musiker ihn aus Not und Bedrängnis aufsteigen und durch Selbstüberwindung Sieg über Lug und Argwohn davontragen. An die Eingangsszene des *Samson* erinnert die Kerkerszene am Anfang des Werks, wo Joseph, zwischen Verzagen und Hoffen schwankend, sich Trost zuspricht. Die Anlage (Wechsel zwischen Secco- und begleitetem Rezitativ) ist aber ungleich freier und bedeutender als in *Samson*, denn auch die Instrumente nehmen hier lebhaft Teil an der Schilderung. Die Spannung löst sich in einer Arie an das »göttliche Licht«, das aus gleichem Grunde auch Samson ersehnt; ihr erster, wertvollerer Teil führt das in Italien sehr beliebte Thema

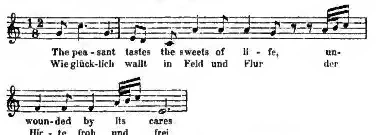


sehr schön durch; es klingt in der folgenden Arie des Phanor »Der Undank ist der Laster Grund« nach Moll gewendet an. Die Szene der Traumdeutung vor Pharao hat Händel, wie viele Stücke dieses Oratoriums, zweimal entworfen. Die zweite, einfachere Fassung läßt Josephs Worte schlicht zu ausgehaltenen Streicherakkorden erklingen; in der ersten ist das Bild breiter ausgeführt:

zwei kleine Instrumentalepisoden, die eine aus lebhaften, fanfarenartigen Violinfiguren, die andere aus dringlich bittenden, langsam aufsteigenden Vierteln (Adagio) bestehend, malen die Erleuchtung Josephs und entsprechen zuerst der Freude über die sieben Jahre Fülle, dann der Hilflosigkeit zur Zeit der kommenden Hungersnot. Erst nach dieser spannenden instrumentalen Exposition öffnet Joseph den Mund. Seiner Deutung geben die Instrumente mit den vorerwähnten Figuren Nachdruck:
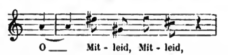


Joseph, mit Asenath vermählt und als Kornhüter über Ägypten gesetzt, seufzt unter der Last des neuen Amts. Der Stand des freien Hirten scheint ihm beneidenswert:
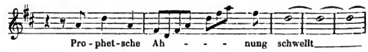


eins der köstlichsten Pastorales, die Händel der Nachwelt geschenkt hat, in lockenden Dudelsackklängen wie:



wohl heute noch so neu wie am ersten Tage. Da bringt Phanor den gefangenen Simeon, der durch ein Recitativo accompagnato mit folgender Verzweiflungsarie (»O Qual, Verzweiflung«) bereits als völlig fassungslos eingeführt war. Ein erregter Rezitativdialog mit dem unerkannten Bruder entspinnt sich; das Ergebnis ist neue Resignation des gefangenen Simeon (»Betrüger! Ha die böse Tat«, Largo), der Mächtige scheint ungerührt. Erst als Ruben, Juda und Benjamin sich mit angstvollem Flehn nähern:



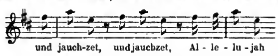
erst nachdem Simeon in bewegtem Rezitativ ihn an den greisen Vater erinnert (»Auch dir ward, Herr, ein Vater einst«), läßt der Bruder die Maske fallen und Freude einkehren. — So drängt im 2. und 3. Akte dieses Oratoriums eine ergreifende Szene die andere. Hervorragend ist namentlich die Art, wie Händel den Joseph seinen Brüdern gegenüber als Despoten geschildert hat, ihn im geheimen aber mit Rührung und Mitleid kämpfen läßt. Neben ihm und der Rolle des Simeon tritt die Gestalt der Asenath am meisten hervor. Als reizend anmutige Braut zeigt Händel sie in der Eingangsarie »O göttlich Haupt«, als zärtliche Mutter in der Cavata »Zusammen, holde Kinderlein, gedeiht«, als Gattin endlich, die mit scharfem Auge über die Gefühle des Gatten wacht, in der Arie »O Eifersucht, du Geierbrut«. In ihrer von Stolz und Hoffnung getragenen Schlußarie mit dem majestätischen Anfang



beachte man die kurz vorher zwischen brausendem *D* dur-Jubel stehende chromatische Violinfigur; sie verkörpert das »Nachtgrauen«, das so lange in Asenaths Herzen wohnte, nun aber von der Freudenstimmung verschlungen wird. — Solistische Zierden des Oratoriums bilden noch das Verlobungsduett Josephs und Asenaths im ersten Akt, an dem Flöten mit schmeichelnden Figuren teilnehmen, und Pharaos prunkvoll instrumentierte Arie »Seit der Lauf der Zeit begann«, ein virtuoses Baßstück echt Händel'schen Schlages.

Die Chöre des *Joseph* stehen an Bedeutung hinter den Solostücken zurück, was nicht überrascht, da Dichter wie Musiker dem

einmal angeschlagenen, halb idyllisch ausgesponnenen Thema nur schwer große Chorideen abgewinnen konnten. Mit Ausnahme des Brüderchors im letzten Akt handelt es sich um ideale Statistenchöre, die dem vom Solisten angeschlagenen Affekt zustimmen, ohne selbst gerührt zu werden. Ihr Aufbau ist einfach, ihre Faktur durchsichtig. Als imponierende Stücke dürfen hervorgehoben werden der Schlußchor des ersten, der Anfangschor des zweiten, das Finale des dritten Teils, wo die frohlockenden Motive:
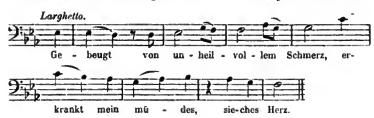


eine ähnliche Rolle spielen wie im Halleluja des drei Jahre älteren *Messias.* — Der Einbürgerung des *Joseph* im Repertoir unserer Chorvereine stand und steht noch immer die fatale, einen männlichen Alt erfordernde Rolle des Josephs hindernd entgegen, ein Hemmnis, das durch ihre Zuerteilung an einen Bariton (in der neuen Chrysander-Seiffert'schen Einrichtung) aus der Welt geschafft ist und der Verbreitung des Oratoriums nun nicht mehr im Wege steht[1].

Belsazar! Ein neues Bild aus Händel's musikalischer Völkerchronik, 1744 in Angriff genommen, 1745 aufgeführt. Nichts kann die Kluft besser aufdecken, die Händel und die von ihm beeinflußten Dichter von den Italienern trennte, als dieses Oratorium, das den Stoff mit einer ganzen Anzahl italienischer Arbeiten gemein hat. Das Resultat einer Vergleichung, etwa mit P. Albergati's *Belsazar* (1691)[2], führt nicht so sehr auf ein Übergewicht Händel's in der Geschicklichkeit, Szenen dramatisch spannend zu führen — das war eine Gabe, die vielen zu Gebote stand — sondern lehrt, wie weit er über das bloße Würfelspiel mit Charaktermasken hinausging: Händel stellte Typen von allgemein menschlicher Bedeutung hin. In diesem Sinne darf Nitocris, Belsazars gramgebeugte Mutter, als eine seiner eigensten Schöpfungen und als schlechthin klassische Verkörperung dieser altisraelitischen Kassandra im Matronenkleide gelten. Der Komponist selbst scheint ihr besonderen Wert zugemessen zu haben, denn von zweien ihrer Nummern sind doppelte Entwürfe vorhanden. Die der Arie »Vorahnend hofft und bangt« im 3. Akt werfen auf Händel's überall vertiefende Natur helles Licht. Der erste Entwurf betont in den Orchesterzwischenspielen die Erregtheit der Lage, das Schreckhafte

[1] Eine Aufführung durch die Berliner Singakademie fand 1841 statt.
[2] S. oben S. 119.

der Visionen der von bangen Ahnungen erfüllten Frau. Er erschien vielleicht Händel später allzu wort- und notenreich. In der zweiten, konziseren Fassung herrscht der Ton schmerzlicher Entsagung vor, die aber gegen Lichtblicke — man halte schon das reine *A* dur der ersten Worte gegen das *c* moll der andern Fassung — nicht unempfänglich ist. Das Furchtbare der Vision kommt in einem gesonderten Allegro in Rezitativgestalt zum Ausdruck, dann setzt wieder Resignation ein. Für moderne Aufführungen darf man die zweite Fassung vorschlagen, da sie ein sinnvolles Element birgt, das die erste entbehrt: die einleitende und schließende Instrumentalepisode (getragene Achtelmotive mit Pausenseufzer auf der ersten Taktzeit) ist dieselbe, mit der Nitocris am Anfang des Oratoriums ihren Ausblick in die Zukunft eröffnete. Auf diese Weise verknüpfte Händel Anfang und Ende des Dramas.
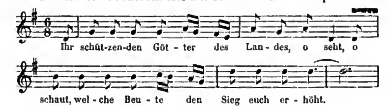
Die beiden Entwürfe des Duetts »O Held, gebeugt«, in dem Nitocris vom jungen Cyrus Gnade für Sohn und Volk erbittet, sind nicht minder interessant. Sie belegen einen in der älteren Literatur einzig dastehenden Fall: daß der Komponist sein Stück zuerst in Moll erfand und später dieselbe Musik zu denselben Worten nach Dur versetzte. Die Absicht Händel's liegt klar zu tage, aber für den psychologischen Vorgang im Kopfe Händel's ist keine Erklärung vorhanden. — Ähnlich gemütvolle Töne wie Nitocris schlägt der alte Gobrias an, eine Seitenfigur des Caleb im *Josua*, des Manoah im *Samson*. In der einzigen Zeile mit dem Suspirium am Ende:
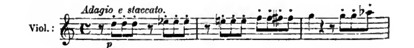


ist wohl alles enthalten, was man zu Händel's Zeit beim Ausdruck edler Klage zu erwarten gewohnt war. Daniel, der Verkünder, und Cyrus, der Vollstrecker des göttlichen Gerichts, sind beide reichlich, ja allzureichlich mit Arien bedacht. Daniel, von Händel mit guter Absicht nicht einem Baß, sondern einem Alt übergeben, hat eigentlich nur zwei von rationalistischen Anwandlungen freie Sologesänge: die wunderbar stimmungsvoll angelegte Szene »O heilges Buch« und die spannende Episode der Schriftdeutung. Auch die Partie des Cyrus verträgt Striche. Nicht gern missen möchte

man sein schlichtes Auftrittslied »Du Gott, der mir nur fern bekannt«, das sofort Sympathie für den ritterlichen Helden erweckt und eigentlich als Fortsetzung des vorhergehenden großen, seine göttliche Berufung schildernden Monologs »Ermanne dich — mache frei mein Volk« gedacht ist. Ebenfalls bewahrt sehn möchte man das charaktervolle, allerdings die zum Abschluß drängende Handlung aufhaltende Duett des Fürsten mit Nitocris. Balsazar selbst stellte Händel zweimal als Diener frevler Lust, einmal als wutentbrannten Kämpen hin, drei Nummern, die voll schlagender Charakteristik sind. Die Palme gebührt der Arie »Kränzet den Becher rings im Kreis«, die dem Wunder unmittelbar hervorgeht. Einem Italiener wäre hier vielleicht in den Sinn gekommen, das Orchester abwechselnd mit der Singstimme einen tobenden Freudenrausch aufführen zu lassen. Bei Händel nichts von dem. Zwei Flöten und Fagott begleiten meist im Piano die übermütigen Ausbrüche des Frevelnden. Takte lang setzt die Begleitung ganz aus. Es ist, als stehe der König schon isoliert da, verlassen von seiner Höflingsschar, die nur zagend und mit geheimem Grauen die letzten Schritte des Verblendeten begleitet. Es würde aber im Porträt dieses Bösewichts ein charakteristischer Zug fehlen, zöge man nicht auch das Duett mit der Mutter im ersten Akt mit herein, das ihn zugleich als Unvernünftigen, respektlos Scherzenden (»Bedenke, bedenke«) brandmarkt. Andere Schattenseiten seines Charakters spiegeln sich in den Gesängen der übrigen, von denen manches leicht zu entbehren ist.

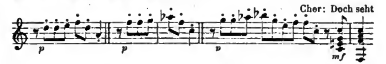
Der Chorteil des *Belsazar* bietet die denkbar erwünschteste Abwechselung, denn nicht weniger als drei Völkerschaften: gefangene Juden, belagerte und prassende Babylonier und kriegsfrohe Perser geraten in Konflikt und forderten von Händel musikalische Rechte. Das schnelle Eingreifen an vielen Stellen brachte es mit sich, daß einige ganz im Sinne der italienischen »Turbae« gehalten, d. h. mehr oder weniger kurze homophone Ausrufe sind. Andere gibt es, in denen die Situation behaglich breit ausgeführt ist: der Spottchor der eingeschlossenen Babylonier (»O seht«), der Schlemmerchor beim Sesachfeste mit der hinreißenden Hauptmelodie:



die beharrlich in den Bässen durchklingt und alsbald zu einer von wüsten Unisoni gekrönten Gesangsorgie führt. Ein eigentümliches Chorbild »Seht, wie so schnell der Euphrat flieht« eröffnet den zweiten Akt. Es ist im Munde eines idealen, über der Handlung stehenden Chors gedacht, der zunächst an den abfließenden, Babylon untreu werdenden Euphrat anknüpft und zwar im Tone beißender Satire, sich aber plötzlich von dem Bilde wegwendet und in eine aufstürmende Bußpredigt über menschliche Falschheit und Hoffahrt umschlägt. Hingerissen von der Macht dieser Gedankenverbindung, deren poetische Fassung dem Textdichter zur höchsten Ehre gereicht, hat Händel dazu eine Musik geschrieben, der nichts geringeres gelungen ist, als den Ausdruck der Heuchelei, des Bedauerns und der Schadenfreude zu verknüpfen mit dem eines gewaltigen tragischen Pathos und niederzwingenden Ernstes. Thematik, Chorsatz, Klang, Instrumentalbegleitung, Lyrisches, Dramatisches, Homophonie, Polyphonie sind hier Verbindungen eingegangen, die mit der Macht eines Naturgesetzes wirken und jeder begrifflichen Analyse spotten. Wollte sich jemand an der Hand eines einzigen Händel'schen Satzes mit dem ganzen Umfange seiner vielseitigen Chortechnik vertraut machen, dieser hier wäre das beste Vademecum und bereitete zum Verständnis anderer am leichtesten vor. Mit den schon von *Deborah* her bekannten Mitteln hebt Händel das Volk der Juden ab; sie stimmen Fugen mit Themen liturgischer Färbung, zuversichtlich aufstrebende Hallelujas und endlos hingejubelte Amens an. Gerade dem Wörtchen Amen hat Händel in zweien der Chöre (»Singt, Himmel« und Schlußchor) nicht gewöhnliche Bedeutung beigelegt. Als Meisterstücke machtvoller Chorbehandlung mit ebenso bescheidenen wie elementaren Mitteln dürfen der Satz »Zurück, o Herr, nimm dies Gebot« und der bald folgende »Allmählich steigt Jehova's Zorn« hervorgehoben werden. Wie hier das im Innern kerngesunde Judenvolk so ganz auf sich selbst gestellt erscheint, musikalisch ausgedrückt: wie es unter auffälligem Verzicht auf äußere Kraftmittel sein Sehnen und Hoffen in schlichte, nur ganz dürftig begleitete Tonfolgen zusammenfaßt, bis der Mut es einig d. h. zu einer Fuge fähig macht, das zu symbolisieren ist Händel glänzend gelungen. Dieselbe wohl bedachte Einfachheit überrascht auch bei dem Flammenwunder; sie kann nicht weiter getrieben werden:



Doch dürfen dabei die drei Notengruppen nicht übersehen werden, die gleich darauf bei den Worten Balsazars »Schaut hin« so unheimlich isoliert erscheinen:
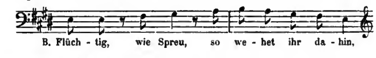


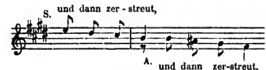
War die chromatisch aufwärtsstrebende Violinfigur zunächst nichts anderes als das Bild der allmählich auftauchenden Geisterhand, so sind dies nun die mit rezitativischer Schärfe wiedergegebenen Schriftzüge »Mene tekel upharsin«, deren Interpretation durch Daniel hernach in ähnlichen Intervallen erfolgt. Also ein Doppelwunder, das leider bei Aufführungen als solches nicht immer hervortritt[1]!

Das Jahr 1745 wurde für Händel zu einem Jahre der Ausruhe. Wachsende Zwistigkeiten mit dem Londoner Adel und politische Unruhen ließen kein größeres Werk in ihm reifen. Die Empörung der Schotten und mehrere Niederlagen durch die Franzosen versetzten die englischen Gemüter in Aufregung, die sich erst legte, als im April des Jahres 1746 der Herzog von Cumberland in der Schlacht bei Culloden den Aufruhr endgültig dämpfte. Als Siegesmusik war, anscheinend vom Prinzen von Wales, dem Bruder des Herzogs, ein Oratorium bei Händel bestellt worden. Dieser wählte den Stoff des *Judas Makkabäus*, dem als Nachklang der *Josua* folgte. Doch schon Anfang 1746, als der Sieg noch keineswegs entschieden war und man noch zwischen Hoffen und Zagen schwankte, setzte Händel die Musik des *Gelegenheitsoratoriums (Occasional Oratorio).* Ohne hervortretende Handlung, einfach auf Psalmverse gestellt und dreiteilig wie alle andern Oratorien Händel's, greift der dritte Teil des Werkes der Siegesfreude bereits vor. Indem Händel hier an entscheidenden Stellen berühmte Chorbilder aus *Israel in Ägypten* eintreten ließ, identifizierte er die englische Kriegerschar geradezu mit dem auserwählten Volke des Altertums, eine Huldigung, die ihm schnell alle Sympathien wieder zuführen mußte. In den beiden ersten Teilen dagegen herrscht noch trotz aller Zuversichtlichkeit und trotz momentanen Hervorbrechens heiterer,
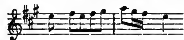
[1] Gerade die Belsazarpartitur ist reich an kleinen malenden Zügen. Als origineller Scherz Händel's, der vom Publikum seiner Zeit sicherlich sofort verstanden wurde, mag u. a. das Herunterschießen der Wage erwähnt sein, das instrumental ausgedrückt wird nach Daniels Worten »Du warst, gewogen auf der Wage, — zu leicht befunden«. S. auch oben S. 263, Anm. 1.

frohgemuter Züge eine gewisse bedrückte Stimmung, die am schönsten in den drei Jehovaharien des Tenors zum Ausdruck kommt, bisweilen sogar von ausgesprochener Ängstlichkeit beeinflußt ist, wie in der eigenartig malenden, glänzend durchgeführten Chorfuge:
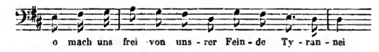




Man könnte der Innigkeit der Tonsprache entnehmen, daß Händel selbst von ganzem Herzen an dem Geschick seines Adoptivvaterlandes teilnahm. Im Mittelpunkt des 2. Teils erhebt sich die erst gemäßigt, dann immer zuversichtlicher gehaltene, von obligater Oboe und Trompete begleitete Baßarie »Dann will ich Jehovahs Ruhm«. Der Chor nimmt sie auf und spinnt ihre anmutigen Melodien weiter unter Bevorzugung des Bruchstückes:
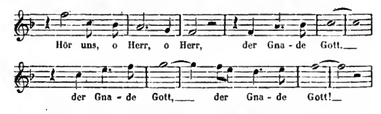


das wie helles Geläut durch Vokal- und Instrumentalstimmen tönt. In der Mitte setzt zu den Worten »Stimmt an den Psalm, erhebt den Sang« ein chorales Thema als Cantus firmus ein, das mit der Schlußzeile »Das Reich muß uns doch bleiben« aus Luther's »Ein' feste Burg« identisch ist. Ob wohl das englische Publikum diese geistreiche Anspielung gemerkt hat? Am Ende steht ein mächtiger Hallelujachor mit jauchzend ausklingender Fuge. Im letzten Teil sind, wie erwähnt, Sätze des *Israel,* dazu solche anderer älterer Kompositionen verwendet. Die neue Sopranarie »Wenn hoch die Fahne wogend wallt« spielt in einer Episode ihres Mittelteils beziehungsvoll auf die Stelle »Zog er dahin gleich wie ein Hirt« in *Israel* an.

Durch seine Anschaulichkeit wirksamer und populärer als das *Occasional Oratorio* wurde der zweite Beitrag Händel's zur Nationalfeier des Jahres 1746: *Judas Makkabäus* (komp. 1746, aufgeführt 1747). Text und Musik verlaufen hier in einer Wellenlinie mit zwei großen Bögen. Der erste erhebt sich ansteigend von der

Trauer um Matathias an über Rüstung und Aufbruch zum Kampf hinweg bis zur ersten, vorerst gemäßigt gegebenen Siegesfeier (»Zion hebt ihr Haupt empor«); von da an fällt er in demselben Augenblick, da die neue Unglücksbotschaft eintrifft, um sich abermals zu erheben und beim weltbekannten Chore »Seht, er kommt mit Preis gekrönt« seinen zweiten Kulminationspunkt zu erreichen. Dies Szenarium, das zweimal Gleiches bringt, ist nicht sonderlich glücklich erfunden.· Vom Einflechten einer Liebesepisode, mit der Händel's Dichter ihre Stoffe so gern fütterten und die hier ebensogut wie in andern Händel'schen Oratorien ihren Platz hätte finden können, ist abgesehn, um das durch die Zeitverhältnisse nahegelegte Thema Krieg und Sieg rein hervortreten zu lassen. Kein zweites Oratorium Händel's, mit Ausnahme des *Israel,* ist so arm an ausgeführten, dem subjektiven Empfinden gewidmeten Arien und zugleich so reich an Soloensembles (6 Duette, 1 Terzett), in keinem zweiten sind die auftretenden Personen so ausschließlich Sprecher des Gesamtempfindens wie hier: alles steht unter dem Zeichen großer Ereignisse und gemeinsamer Interessen. Dieser Sachlage entspricht der Charakter der Händel'schen Musik. Die Trauerszene zu Beginn ist ein in sich abgeschlossenes vierteiliges Situationsgemälde. Man hat es sich so zu denken. Matathias, der geliebte Heerführer, ist in dem Kampfe, den die vorausgehende Ouverture schildert, tötlich verwundet; man trägt ihn unter Chorklängen, die bereits Totenmarschcharakter haben und am Schluß in gänzliches Versagen der Stimmen umschlagen, heimwärts. Zwei aus dem Volk sehen den Trauerzug und stimmen, untröstlich über den bevorstehenden Verlust, ein Klageduett an. Inzwischen ist Matathias gestorben, man senkt die Bahre und bricht mit gesteigerter Wehmut, an der auch das Orchester teilnimmt, in einen Grabgesang aus. Erst jetzt ist der Moment der Tränen, des subjektiven Gefühlsergusses da; ihn bringt eine Israelitin in der schluchzend begonnenen Arie »Fromme Tränen, heißes Flehn« zum Ausdruck, mit der zugleich die Sorge um des Volkes Zukunft wächst. Von nun an steht sofort alles wieder unter dem Zeichen der Tatkraft, denn Israels Not erlaubt nicht, länger an Gräbern zu trauern. In der meisterlich eingeleiteten Fuge »Gieb einen Mann voll Mut und Geist« erhebt sich das Volk aufs Neue. Die drei kleineren Chöre »Wohlan, wir folgen gern«, den man als einen gesungenen idealen Regimentsmarsch erklären könnte, »Du Held, o mach' uns frei« und der stürmisch losbrechende Männerchor »Dringt ein in die Feinde«, geben vom schnellen Wechsel der Situation Kunde. Das Hauptthema des mittleren:



klingt später beziehungsvoll im Halleluja des Schlußchors an und verrät, mit welchen Gefühlen die fromme Schar zum Treffen ausrückt. Das Gebet vor der Schlacht »Hör' uns, o Herr« ist von Händel überreich mit feinen musikalischen Zügen ausgestattet worden; es hebt sich nicht nur im Stil merklich von der Umgebung ab, sondern gibt auch — vornehmlich in der ersten Hälfte — Gefühlen von so subjektiver Stimmung Raum, wie sie Händel sich gewöhnlich nur für die Arien aufsparte. Welchen majestätischen Gang nimmt diese demutvolle und doch so stolze Melodie!



Die fallende Oktave spielt auch im Eröffnungschor des 2. Akts »Fall ward sein Loos« eine Rolle; bedeutete sie dort ein Sichneigen, so hier jähes Niedersinken. Der Sieg wird in Moll gefeiert und scheint keineswegs so unumstritten, wie das Volk sich einredet. Mit Ausrufen der Erbitterung und Schadenfreude mischt sich ängstliches Gestammel, und nur drei optimistisch gesinnten Volksvertretern, zwei Sopranen und einem Tenor, ist es zu danken, daß die Stimmung auch im Chore freier wird: der duettierend eingeleitete herrliche Satz »Stimmt ihn an« trägt eitel Freude und Zuversicht an der Stirn. Bald gilt es Israels Glaubensmut abermals zu charakterisieren (»Noch niemals beugten wir das Knie«). Händel tut es, indem er drei kurze monumentale Sätze im schlichten Choralton hinstellt, um die herum die erregten Stimmen in einer Doppelfuge branden, deren eines Thema der Baßzeile des ersten Choralabschnitts entnommen ist. Eine ebenso einfache wie tiefe Symbolik! Unter den Chören des 3. Akts, der unter einem Pleonasmus von Freude- und Dankgefühlen leidet, ist der in *g* moll »Dem Herrn gebührt« der am wenigsten anziehende, und auch der vorhergehende »Singt unserm Gott« vermag trotz seines rauschenden Klangs die Wirkungen des eben verklungenen einfacheren »Seht, er kommt mit Preis gekrönt« nicht zu überbieten. Dieses

vielleicht populärste Stück Händel's, dem an geschicktem Aufbau und zündender Wirkung kein Siegesgesang der gesamten Musikliteratur gleichkommt, fand erst nachträglich Aufnahme. Händel hatte es für den *Josua* geschrieben, wo es an ähnlicher Stelle seinen Platz behielt [1].
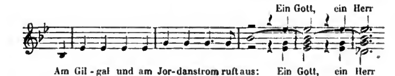
Die Soli des *Judas Makkabäus* sind durchweg Typen für Händel's Textbehandlung und Melodik und teilweise auch außerhalb des Oratoriums als Konzertstücke beliebt. Es mag erinnert sein an das kleine, sich später in einen Ostinato-Chor auflösende, zart sentimentale »Du sinkst, ach armes Israel«, auf dessen Konto wohl Mendelssohn's »Höre, Israel« zu setzen ist; ferner an die zur Auswahl gestellten Freiheitsarien und »Er nahm den Raub« im ersten, an die Freudenarie »Dann tönt der Laut' und Harfe Klang« im dritten Akt. Der Held selbst hat in »Bewaffne Dich mit Mut« und in den Kriegsrufen des letzten Teils, Simon in der Gebetsarie» Mit frommer Brust« Soli von anerkannter Schönheit erhalten. Eine Reihe davon könnte ebensowohl in dem 1747 komponierten, 1748 aufgeführten

Josua stehn, der, vom gleichen Dichter (Th. Morell) herrührend, mit *Judas Makkabäus* den wenig glücklichen szenischen Aufbau teilt. Josuas »Auf, Völker, auf«, »Auf, mit neuer Wut zur Schlacht«, Othniels »Gefahren, umgebt mich«, Calebs »Seht, die Flamme, wie sie rast« gehören zu den vielen Händel'schen Kriegsarien — man könnte ihrer gegen dreißig allein aus den Oratorien anführen — deren Familienähnlichkeit ohne weiteres Vertauschungen zuließe. Abgesehn davon, daß sie im Ganzen den kriegerischen Geist des stets auf Verteidigung oder Eroberung sinnenden Israelitenvolks schön zum Ausdruck bringen, sind sie schließlich doch nichts anderes als Bestandteile aus dem Organismus der italienischen Heroenoper. Über gewisse Punkte dieser hinauszudringen war selbst Händel unmöglich. Gerade in den Arien für Männerstimmen hielt Händel gern an gewissen älteren Typen und Charakteren fest und gab hier weniger überraschende Neubildungen als im Arienbereich der Frauen- und Kastratenstimmen. Dennoch wandte er besonders e i n e r Klasse von männlichen Charaktergestalten stets volles Augenmerk zu: jenen greisen Heldenvätern, bejahrten Kampfgenossen, edlen Freunden und Dienstmannen, denen es zukommt, Ruhe und Mäßigung zu empfehlen oder Gebete zum Himmel zu schicken. Händel übergibt sie mit Vorliebe einem Baß. Vorbilder

[1] Die Melodie ist nicht ganz Händel's Eigentum, sondert findet sich in den wesentlichsten Zügen schon in einer anonymen französischen Chanson »La jeune Nanette, au bord d'un ruisseau« (à la Haye, 1731) vorgebildet; s. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, 1902, I, II, Nr. 226.



konnte ihm zwar schon die alte deutsche Passion, auch wohl das Oratorio volgare des 17. Jahrhunderts bieten, das sich gerade hierin von der baßfeindlichen Opera seria unterschied, aber Händel hat das Verdienst, der menschlichen Baßstimme für immer ihr eigentümliches Recht unter den Schwestergattungen erkämpft zu haben. Im *Josua* ist Calebs Arie »Soll ich auf Mamres Fruchtgefild« eins dieser eindringlichen pathetischen Baßstücke. Daneben erheben sich freilich auch sofort wieder Nummern von echt italienischem Zuschnitt, Stücke, wie man sie bei Komponisten Metastasioscher Texte trifft: Josuas »So lang sich noch in Jordans Flut«, das Duett »Der rasche Strom« und Achsahs »Wie Sonnenglanz«, in denen jedesmal ein dem Naturleben entnommenes poetisches Bild Anlaß zu beschaulicher, lieblicher Arienmusik gibt. Ihnen nahe steht Achsahs entzückendes, ihrem geliebten Othniel vorgesungenes Vogellied im ersten Akt, für das es so manche Parallele bei Händel gibt. Ihr Freudensang »O hätt' ich Jubals Harf« figuriert noch heute auf Konzertprogrammen. — Mit viel Bedacht ist im *Josua* die Chorbeteiligung erwogen: vier Sätze im ersten, je fünf im zweiten und dritten Akt. Schon der Eröffnungschor, der der diesmal nur einsätzigen Introduktion folgt, entfaltet ein glänzendes Bild: den Zusammenlauf der ganzen Nation, Gottes Herrlichkeit zu preisen. Drei Momente des Textes sind für die Musik bestimmend: die von allen Seiten durcheinanderschallenden Rufe »Ihr Söhne Israels, kommt herbei«, das Emporrauschen der Dankpsalmen und die freudigen Aufforderungen einzelner Begeisterter:



Mit spielender Leichtigkeit sind diese drei verwandten und doch von einander scharf abgehobenen Situationsmomente kombiniert: ein Ideenkontrapunkt meisterlichster Art. Des weiteren hat Händel auch hier von dem nieversagenden Mittel solistischer Einführung der Chorgesänge fleißig Gebrauch gemacht. Sollen die schönsten Sätze genannt werden, so wären es der Chor, der das Jordanwunder so malerisch schildert, der kurze Schlußchor des ersten, der gewaltig aufbegehrende Anfangschor des zweiten Teils mit dem merkwürdigen Bebungseffekt (trillo) der alten Italiener, und vor allem der Satz, in dem Josua Sonne und Mond Stillstand gebietet

— unbewegliches *a* und *d* im Diskant und Baß! Und nach all diesen vielgestaltigen Chorgebilden zündet auch hier noch die etwas anders als im *Judas Makkabäus* instrumentierte Begrüßungshymne »Seht, er kommt« immer wieder, in ihrer monumentalen Einfachheit zugleich Erfüllung und Beschwichtigung bringend. Daß von da aus das Ganze schneller zum Schlusse eilt als in *Judas Makkabäus*, sichert dem *Josua* einen noch machtvolleren Nachhall im Gemüte des Hörers. Die beiden selbständigen Instrumentalsätze: feierlicher Marsch beim Umzug der Bundeslade und kriegerische Musik im 2. Akt bilden erwünschte Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit.
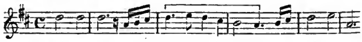
---

3. Kapitel.

Von *Alexander Balus* (1748) bis *Jephta* (1751).

Der ungeübten Hand Thomas Morell's, der die Texte zu *Judas Makkabäus* und *Josua* lieferte, entsprang auch die Dichtung zu *Alexander Balus* (komp. 1747, aufgef. 1748). Wenn sich die Musik dieses Oratoriums nicht in gleicher Weise durchsetzte wie die der beiden vorangegangenen, so lag die Schuld weder an Händel, noch an der geringen Geschicklichkeit des Dichters, sondern an der Textwahl überhaupt. Wo amour und gloire, diese beiden Haupthebel französischer Opernlibretti, wo politische Ränke, wo Eifersucht, Ehrgeiz und Rache die Hauptrolle spielen, da ist nur die Bühne, nicht das Oratorium der rechte Ort, zumal wenn es, wie hier, an der Durchführung einer über allem stehenden großen ethischen Idee fehlt. Alexander schließt mit des Ptolomäus Tochter Cleopatra den Liebesbund, wird aber augenblicklich vom Schwiegervater um Reich und Weib betrogen; Ptolomäus findet seinen Tod, Cleopatra beklagt die Folgen törichten Ehrgeizes, von Alexander hört man sehr bald nichts mehr, da er gleich nach Beginn des dritten Akts verschwindet. Der Ausblick auf Israels künftige Herrschaft in Ägypten ist die einzige Rechtfertigung des Titels »Oratorium«. Da Händel diese Schwenkung nach der Oper hinüber nicht mitmachte, konnte sich seine Begabung nur in der Charakterschilderung der einzelnen Personen ins richtige Licht stellen. Voran stehen Cleopatras Arie »Horch, horch, er schlägt das goldne Spiel« mit der wunderbaren Instrumentation von zwei Flöten, Streichorchester mit zwei obligaten Violoncellen, Harfe, Mandoline und Baßinstrumenten; ihre mit gedämpften Geigen begleitete Arie:

Hier im Schirm der Wal-des-nacht, bei der Quel-le Blu-menpracht
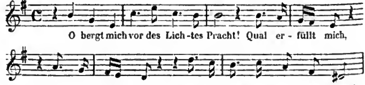
deren träumerische Stimmung durch den rauh hereinbrechenden Chor der Räuber »Betörtes Weib« jäh zerrissen wird, ferner Jonathans ruheatmender Gesang »Der Gott, der schuf den Sonnenball«. Hinsichtlich der Form sind interessant Alexanders »Furie mit glutfunkelndem Aug'« und »Prahle der Held in Waffen stark«, zwei Beispiele dafür, daß die da Capo-Arie recht wohl fortbildungsfähig war und unter den Händen eines Künstlers von Eigenart die variabelsten Gestalten annehmen konnte. Den Chören des Werks scheint Händel nicht die gleiche Sympathie geschenkt zu haben. Hervorragende und auffallende Stücke sind die Asiatenchöre im ersten Akt. Der eine, »Siegbegeistert, kühn durch Mitra«, ist ein prachtvoller, exotisch gefärbter Tanzchor großen Stils mit dem Thema:
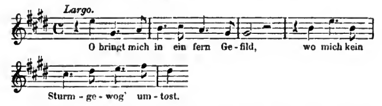


dessen eingeklammertes Bruchstück unablässig durch alle Stimmen klingt; der andre ein etwas munterer Satz mit den beiden Motiven:



und gleichfalls köstlichen Durchführungen. Ein dritter, an die Lästersucht gerichteter, textlich an den Haaren herbeigezogener Chor »O calumny« tritt als vollwertiges Pendant neben die Lasteranrufungen aus *Saul* und *Herakles*. Eine Perle der Partitur ist ferner das große Recitativo accompagnato der Cleopatra »O bergt mich vor des Lichtes Pracht« im letzten Akt, wo, wie so oft bei Händel, wenn es gilt Einsamkeit der Seele, Hilflosigkeit, Resignation auszudrücken, die Begleitung ganze Takte lang aussetzt. Das unglückliche Weib sehnt den Tod herbei:
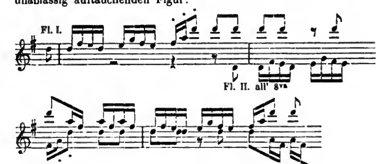


Erst nach diesen sechs Takten Monolog fallen die Instrumente mit schluchzenden Figuren ein, sie mit Ausnahme weniger Takte bis zum Schlusse beibehaltend. Als aber der Bote mit der Todesnachricht des Vaters erschienen und sie sich schaudernd von der »leeren Lust« des Ehrgeizes abgewandt, löst sich der Schmerz in die zuversichtliche Bitte an Isis:



So wenig Interesse uns die Männerrollen des Oratoriums abzunötigen vermögen, so viel Sympathie schenken wir diesem Weibe, dessen Charakterentwickelung vom Braut- bis zum Witwenstande Händel mit starker innerer Anteilnahme gezeichnet hat. Leider ist ein Bekanntwerden dieses Oratoriums in der Öffentlichkeit, wenigstens als Ganzes, aussichtslos.

Dem *Salomo* (komp. 1748, aufgef. 1749; Text von Th. Morell) liegt die unausgesprochene Tendenz zu grunde, an der Hand der israelitischen Dynastie die drei Stützen jedes geregelten Staatslebens zu verherrlichen: Familienleben, Gerechtigkeit, Gastfreundschaft. Kein Drama, sondern — wie *Joseph* — nur Bilder enthält das Oratorium. Der erste Akt bringt die Huldigung des Volks und Szenen aus Salomos Eheglück, der zweite das bekannte Schiedsgericht über die beiden Mütter, der dritte den Besuch der Königin von Saba und das ihr zu Ehren veranstaltete Festkonzert. Dramatische Momente enthält nur der zweite Akt, und Händel war im übrigen auf freies Musizieren gestellt. Dem hat er sich denn auch mit der ganzen Überschwenglichkeit seiner Natur hingegeben. Am meisten im dritten Akt, wo es galt, die Macht der Tonkunst zu feiern. Über die großen Doppelchöre mit ihrem rauschenden instrumentalen Pomp ist seit Mendelssohn viel Rühmendes gesagt worden. Sie stehen in der Tat auf der höchsten Stufe Händel'schen Könnens und geben denen des ähnliche Aufgaben lösenden *Alexanderfests* nichts nach. Ja, die Entfaltung auserlesener Mittel, der Aufwand an Phantasie ist hier vielleicht noch größer. Welche Tonbilder sind allein aus dem bescheidenen Texte »Nie trüb euch ein Unhold den Frieden bei Nacht« am Schlusse des ersten Akts herausgeschlagen, wo Zephyrgesäusel und

Nachtigallenschlag nicht aufhören, erste und zweite Flöte mit der unablässig auftauchenden Figur:



fortwährend herüber- und hinüberlocken, während der Chor in lombardischen Rhythmen den Segen beschaulicher Zufriedenheit malt. Die Sologesänge verraten nicht alle die gleiche Inspiration; einige sind sogar mit italienischer Gleichgiltigkeit behandelt, namentlich im instrumentalen Teile. In der Hauptsache herrschen Würde und Anmut; so in Salomos »Erforscht' ich gleich jed' Gras und Blum'«, »Ob die Sonn' auf Berg und Tal«, die an ein Pendant im *Joseph* erinnernde Pastoralarie »Am klaren Bach«, der Königin von Saba »Säumt der Sonne Morgenlicht«. Ein Meisterduett nach Art Steffani's ist das »Lieblich wie des Tages Pracht« der beiden gekrönten Häupter. Beim Entwurf der Mutterszene mag Händel an Carissimi gedacht haben, dessen Realistik er noch überbot. Wie fein hebt er von dem Geplapper der falschen Mutter, dieser personifizierten Lüge, den Seelenschmerz der rechten Mutter ab, welch ein Kontrast zwischen dem herzlosen »Falsch ist all ihr fein Gedicht« und dem *f*moll-Largo »Kann ich sehn mein Kind zerstückt« mit der verzweifelt-ergebungsvollen neapolitanischen Sexte ges vor dem Schlusse! Ähnliches gab Händel bald darauf in der Gerichtsszene der *Susanna*. — Trotz seiner Fülle an Musik edelster Art hat aber auch *Salomo* im öffentlichen Konzert noch nicht Wurzel geschlagen. Eine fast ungekürzte Aufführung der Berliner Singakademie im Jahre 1832 erregte nur Langeweile, obwohl Mendelssohn kräftige Striche und Revision der miserablen Übersetzung vorgeschlagen hatte. Seitdem ist das Oratorium nur hier und da auf Musikfesten erschienen[1].

[1] Mendelssohns Briefwechsel mit Klingemann, 1909, S. 99 mit Mendelssohn'schen Kürzungsvorschlägen. Eine Aufführung unter ihm fand 1835 auf dem Musikfest in Köln statt; die von ihm ausgearbeitete Orgelstimme diente auch bei späteren Aufführungen z. B. unter Spohr in Cassel 1837.

Mit der *Susanna* (komp. 1748, aufgef. 1749) berührte Händel das Thema der geretteten Keuschheit, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien so verdächtige Beliebtheit genossen hatte (S. 111). Damals als Niederschlag einer moralisch verweichlichten Lebensauffassung erklärlich, muß weniger sein Erscheinen unter Händel's Oratorien überhaupt als seine naive Aufnahme beim englischen Publikum auffallen. Zwar, die italienische Freiheit im Aussprechen verfänglicher Dinge hat der Dichter auf ein Minimum beschränkt; er hat sich bemüht, die Macht treuer Gattenliebe in den Vordergrund zu rücken, aber die unnatürliche Leidenschaft zweier Greise, noch dazu Richter, war nicht zu eliminieren. So steht denn die Liebe in ihren beiden Formen als erlaubte und unerlaubte im Mittelpunkt: unter den 27 größeren Sologesängen und Ensembles finden sich 17, in denen von ihr im einen oder andern Sinn die Rede ist. Das war keine undankbare Aufgabe für Händel, verlockte aber zu gefährlicher Breite. Über die Arien des zärtlichen Gattenpaars Joachim und Susanna im ersten Akt streute er die freundlich-innige Melodik, die er auch sonst seinen Liebenden in den Mund zu legen pflegt und wie man sie typisch in Barak's »Wie ruhmvoll glänzt des Weihes Art« in *Deborah* hat. Diese Liebe ist ihrer sicher, schaut klaren Augs und vertrauensvoll in die Welt: Joachim's »Als sie zuerst mein Angesicht« und Susanna's »Wär' es bei Frauen Brauch und Fug« hat trotz aller Innigkeit jenen Ton feiner Zurückhaltung, der sofort eine Ehe auch als geistiges Bündnis erkennen läßt. Ganz anders die Arien der beiden Richter (»Wenn die Schlachttrompete klingt«, »Die Eiche, die ein Jahrtausend stand«), in denen die Begierde wie verzehrendes Feuer um sich greift. Händel hat die beiden Gestalten im zweiten Akte (in den Arien kurz vor dem Terzett »Hinweg, hinweg!« und in diesem selbst) halb ernst, halb humoristisch so charakterisiert, daß der erste als sentimental schmachtender, der andere als feuriger Liebhaber Susannas erscheint. Dem ersten Richter gab er dazu noch ein ungemein inniges Auftrittsliedchen in Strophenform, als habe er andeuten wollen, daß es an sich nichts Sträfliches ist, wenn alte Herzen sich gelegentlich wieder jung fühlen. Nur wenige Solostücke unterbrechen die Liebeswerbungen: Susannas ernstes, die Schatten des Verbrechens vorausdeutendes »Betend vor dem Thron der Gnade«, die Pastoralszenen im 2. Akt, in der die feine Zeichnung der Dienerin gegenüber der Herrin auffällt, einige Cavaten des Chelsias. Daniel, der Deus ex machina des Stücks, hat in der milden Arie »Reines Weib« ein schönes, echt Händel'sches Stück bekommen. Unter den neun Chören, deren
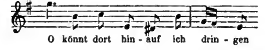
Themenmaterial nicht durchweg Händel's Eigentum ist, zeichnen sich aus: der als verlegener Prolog wirkende erste »Wie lang, o Herr« auf chromatischem Basso ostinato, »O Herr und Gott« im dritten Akt mit einem warm timbrierten Gebetslargo als Einleitung und der Eröffnungschor desselben Akts »Der Spruch ist gefallen«, dessen musikalische Größe freilich nicht recht zu dem anekdotischen Charakter der Susannaepisode passen will. Der Chor an die Unschuld im ersten Akt steht an Plastik hinter den bekannten Lasteranrufungen Händel's zurück; dem Text entsprechend malt er zuerst die geknechtete, dann die befreite Unschuld, aber die Wirkung ist kräftig und schön, namentlich prägt sich die viermalige Betonung des Wortes »Virtue« ein.

Folgte Händel in der *Susanna* den Spuren des italienischen Oratorio erotico, so in dem nächsten und vorletzten seiner Oratorien, der *Theodora* (komp. 1749, aufgef. 1750), denen des Heiligen- und Märtyreroratoriums. Der Text, dem Stoffkreise des Corneille'schen *Polyeuct* angehörend und von Th. Morell bearbeitet, enthält viel wirksame Szenen und treffliche Bilder menschlicher Charakterentwickelung. Gegenüber italienischen Dichtern, die in Märtyreroratorien gern das Realistische in den Vordergrund treten ließen, hat Morell sich auf die Schilderung spannender Seelenkonflikte beschränkt und damit bewiesen, daß er, sobald ihm eine bedeutende Quelle zur Verfügung stand, Treffliches leisten konnte. Am stärksten fesselt die charakterstarke Heldin Theodora selbst, die, vom römischen Statthalter Valens zum Tode verurteilt, mit ihrem Geliebten, dem bekehrten Offizier Didymus, in den Tod geht, weil sie sich dem heidnischen Venuskult nicht anzuschließen vermag. Händel erkannte die tragische Größe des Stoffs und gestaltete ihn auffällig apart. Schon das äußere Bild der Partitur ist eigen: von den 26 Solo- und Ensemblegesängen sind nur sechs mit Allegro, die übrigen entweder mit Largo (Larghetto) oder Andante überschrieben, und selbst die Hälfte der Chöre (5) bewegt sich im langsamen Zeitmaß[1]. Die Affekte der Singenden sind in die Grenzen gemäßigten Ausdrucks gebannt. Fühlbar klingt durch das Ganze der Ton elegischer Zurückhaltung. Händel's Absicht ist nicht zu verkennen. Hier ist in wunderbar einheitlicher Form die Tragik der Entsagung, des Verzichts auf Weltfreude Musik geworden, und man fragt sich unwillkürlich, flossen hier persönliche Empfindungen des alternden Meisters mit ein?
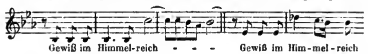
Am leichtesten wiegen die Arien der beiden Männer Valens

[1] S. oben S. 201 f. unter Tosi.

und Septimius, ohne daß es an Schönheiten gebräche, ja die Arie des letzteren im 2. Akt »Ob die Ehren, die Venus und Flora erfreun« — obwohl ihrer Stellung in der Handlung nach verfehlt — ist eine Perle der Charakterisierungskunst. Das meiste Interesse zieht die Titelheldin auf sich, eine Frauengestalt, wie sie Händel bis dahin noch nicht geschaffen hatte, eine menschliche Heilige, wie sie sich Liszt und die Romantiker nicht idealer denken mochten: bereits im Leben mit einer Gloriole dahinwandelnd. Jedes ihrer Solostücke trägt einen neuen Zug in ihr Porträt. Aufwärts steigend haben wir da: die von Christenstolz diktierte Arie »Fahr, stolze Welt, dahin« mit ihren wenigen aber bedeutsamen Violinfiguren, die freundliche Cavata »Engel, ewig licht und klar«, das durch eine »Kerkersinfonie« eingeleitete, dunkel getönte *fis* moll-Largo »In Dunkel, tief wie meine Pein, birg, Nacht, mein Angesicht« mit dem tröstlichen *A* dur-Lichtblick im 10. Takt und den »Schleierfiguren« in den Violinen; dann das halb verzweifelt, halb sehnsüchtig ins Weite strebende:

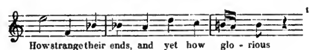


mit zart aufschwebenden Violinen, das Siziliano »Des Kranken Heil, des Armen Hort«, mit dem die Jungfrau den Geliebten im Kerker um den Frieden des Todes bittet, endlich die im Ausdruck etwas zurücktretende Arie »Als tief aus Jammer«. Theodoras Freundin, die Christin Irene (Alt), hat in den beiden bis aufs kleinste ausgemeißelten Arien »Wie das ros'ge Morgenrot« und »Herr, zu dir aus unserm Kreis« zwei Stücke, aus denen aufs schönste Händel's romantisches Empfinden hervorleuchtet. Unter den Duetten stehen die des Liebespaars Didymus und Theodora voran: der unvergleichlich konzipierte Abschiedsgesang »Leb wohl«, *f* moll, mit obligatem Fagott und überschwenglichen Intervallsprüngen:



und der von freudiger Zuversicht getragene Zwiegesang »Dorthin schwing dich, Herz, empor«, bevor beide den Todesgang antreten.

In den Chören scheint Händel's Absicht gleichfalls auf Außerordentliches gegangen zu sein. Selten finden sich bei ihm so eigentümliche, schwer zu intonierende Stimmschritte wie hier, z. B.



oder

Die Macht im Him-mel dort, auf Er - den hier.
Sopr.:
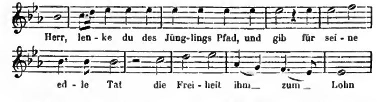


Alt: Die Macht im Him-mel dort, auf Er- den hier,

selten auch so ausgesucht charakteristische Harmonien mit Bevorzugung von Moll-Stimmungen wie auf dem Worte »Tod« des eben angeführten Chors. Auf die große Chorszene (*b* moll, Largo) »Er sah den Jüngling ruhn« soll Händel selbst einmal gewiesen haben, als jemand immer und immer wieder sein Halleluja aus dem *Messias* pries. Wie fein fügt sich die leicht verhaltene Sinnlichkeit des Römerchors:



dem ernsten Grundton des Ganzen ein, wie aufregend schallt Theodoras starrer, choraläbnlicher Ruf
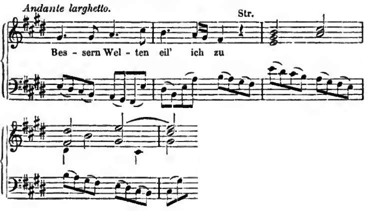


unbegleitet in den machtvollen, ihn als Cantus firmus aufnehmenden Chorgesang »Heil sei der Hand«, und wie stilvoll klingt die Tragödie aus in dem gemessen feierlichen, Verzagtheit und Hoffnung umschließenden *g* moll-Chor »Göttliche Liebe, du Quell des Ruhmes«, der, dem Schlußchor der Matthäuspassion ähnlich, Grab- und Trostgesang zugleich bildet.

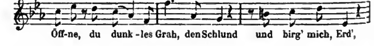
---

[1] Die Übersetzung »O edler Kampf, o glorreich Streiten« entspricht nicht dem Sinne der Musik, die mit dem Septimenfall am Anfang deutlich auf das »Seltsame« des edlen Wettstreits anspielt (vielleicht »O seltsam Kampf, o glorreich Streiten«).

Es ist diese *Theodora* eine Schöpfung Händel's, zu der die vorangegangenen Oratorien nur wenig Vergleichspunkte bieten. Erfüllt von ganz anderem Geiste, so ganz verzichtend auf Glanz und Pracht, als Drama auf ein Minimum von äußerer Handlung beschränkt und daher vom Komponisten zu einem Seelendrama feinster Art sublimiert, umweht von einem Hauche, den man nicht anders als romantisch nennen kann, so hebt sich *Theodora* heraus aus dem Kreise ihrer Geschwister. Wie *Deborah* mit ihrer Überfülle an Ereignissen ein Bild des noch mit allen äußeren Mitteln arbeitenden Händel, so gibt *Theodora* einen Umriß des sich mehr und mehr auf sich selbst zurückziehenden, mit den intimsten Stimmungen rechnenden Händel. Daß seine Kunst der musikalischen Charakterdarstellung nicht im Fallen, sondern noch im Steigen begriffen war, dafür ist neben *Theodora* auch *Jephta* (komp. 1751, aufgef. 1752) Beweis. Dieses Oratorium bildet nach den beiden vorangegangenen Händel's dritte Apotheose des Ewig-Weiblichen. Mit ihr schließt der mehr und mehr erblindende Meister, dem Eheglück versagt war, sein Oratorienschaffen leuchtend ab. Es sind einzelne Züge darin, die unmittelbar an *Theodora* erinnern, namentlich dort, wo Schmerz und Entsagung Töne verlangten. Nicht in genauen Anklängen, nur im Gefühlston wären Ähnlichkeiten zu finden zwischen dem Liede »Heil sei Euch« und der Abschiedsarie an Quell und Hain »Leb wohl« der totgeweihten Tochter Iphis und Theodoras Siziliano »Der Kranken Heil« und ihrem Abschiedsduett mit Didymus. Die Worte »Fare well« haben nahezu dieselben Noten. Wie die junge Christin, so geht auch Jephtas Tochter dem Tode mit dem Bewußtsein entgegen, Werkzeug einer höheren Macht zu sein. Über dem *E*dur-Teile der Abschiedsarie:



liegt bereits der Schimmer seligen Erdentrücktsein, wie ihn instrumental etwa Schubert im zweiten Satze seiner *h* moll-Sinfonie zum Ausdruck gebracht hat. Die seelische Depression dieser Mädchengestalt wirkt auf den Zuhörer um so unmittelbarer, als dieselbe Gestalt von Händel zuvor als heiteres, liebenswürdiges Geschöpf gezeichnet war: im 1. und 2. Teile hatte sie in Siziliano-, Bourree- und Gavottenform, also dreimal tanzartig, dem Geliebten Mut, der Mutter Trost, dem Vater Willkommen zugesprochen. Nun brachte des Vaters Schwur sie zu Fall. Als dann die Engelsstimme ihn aufgehoben, kehrt die alte Freudigkeit wieder zurück. Händel hatte hier zuerst eine Arie geschrieben, arbeitete aber später diesen Iphisgesang als Oberstimme in ein Solo-Quintett ein, das einzige, das in Händel's Oratorien vorkommt. Schon dieser Seltenheit wegen wird man es bei Aufführungen vorziehen, zumal es musikalisch die Anhänglichkeit des Liebespaares Iphis und Hamor, das dem grausamen Engelsbefehl zufolge einer Vereinigung entsagen muß, nochmals schön hervortreten läßt. Hamor selbst ist mit einigen rührenden Zügen, besonders in der Arie »Nur mich«, ausgestattet, ebenso Storge, die Mutter, deren Hauptsatz »Würg' andre Opfer hin« mit der vorigen eine bemerkenswert empfindsame Zwischenperiode gemein hat. In der Jephtapartie sind die hervorragendsten Stücke dem 2. und 3. Akte zugeteilt: die erregte Szene beim Augenblick der Rückkehr
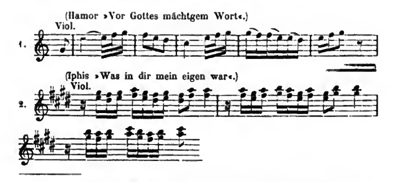


mit chromatisch sich windender Violinbegleitung, das Recitativo accompagnato »Tiefer und tiefer nur« und der aus Cavata, Rec. acc. und Arie bestehende große Trauermonolog an der Spitze des 3. Akts. Im übrigen tritt gerade hier in *Jephta*, wo Erlebnis alles, nichts Handlung ist, Händel's Beharren auf der Dreiaktigkeit als Befangenheit hervor. Der Auf- und Abmarsch der vier Hauptpersonen, zu denen als überflüssig noch Zebul, Jephtas Bruder, kommt, verzögert und belastet den Gang des Ereignisses unvorteilhaft[1]. Die Streichung der Zebul-Rolle und eine Zusammenziehung des Ganzen auf zwei Akte würde den dramatischen Lebensnerv des Werks am besten stärken. Von den Chören steht jeder so fest an seinem Platze, daß keiner zu entbehren ist. Eine
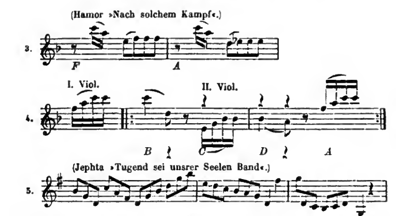
---

[1] Ähnlich in Lotti's Jephtakomposition s. oben S. 202.

Rangfolge zu bestimmen, ist unmöglich. Händel's Chortechnik ist hier ebenso groß und neu wie zu Anfang, etwa in *Deborah.* Die Hauptstücke sind: der dreiteilige erste Chor »Nicht mehr der Zymbeln Klang erschallt« mit dem merkwürdigen, bei Händel allerdings nicht seltenen auf einem Ton hindeklamierten Fugenthema, der durch chromatische Engen sich hindurcharbeitende »O Gott, sieh unsre Drangsal«, ferner »Cherub und Seraphim« mit den aufflammenden Violinfiguren, und endlich, um die größte Nummer zu nennen, der mächtige, Händel's ungebrochene Phantasie am besten dokumentierende Satz »Wenn er gebeut im Donnerschall«. Wollte jemand ein Nachlassen seiner gestaltenden Kraft finden, so könnte es — von einzelnen Arienstellen abgesehen[1] — höchstens in dem aus lapidarem Tonmaterial aufgeschichteten Schlußchor »Dank sei dir« sein. Ein solch mehrfaches Ansetzen zu Fugenbruchstücken ohne Vermittelung war sonst Händel's Art nicht. In der wohllautenden Arie des Engels, dessen Erscheinen durch eine deplazierte, mehr ein Flattern als ein Schweben andeutende Sinfonie vorbereitet ist, berühren einzelne melodische Partien wie aus Hasse'schem Geiste entsprungen. Vielleicht daß sich Händel dem immerhin starken persönlichen Stil seines jüngeren Landsmannes, dessen Werke sich gerade um die Mitte des Jahrhunderts in England stärker zu verbreiten anfingen, nicht ganz hat entziehen können. Sieht man näher zu, so entdeckt man eine ganze Reihe figurativer und melodischer Bildungen, die, dem jüngeren Händel fremd, der neuen, galanten Zeit angehören, in die er beträchtlich hineinragt. Solche teils bei Hasse und Graun, teils bei anderen Komponisten des Kontinents auftauchenden Wendungen sind:



[1] Man vergleiche z. B. im Bande der Deutschen Händelausgabe die SS. 10, 28 f., 30, die unverkennbare Unsicherheit in Anlage und Modulation zeigen.



Namentlich bei Nr. 2 und 4 glaubt man schon den jungen Mozart zu hören. Die Bildung Nr. 5 und eine so von Anfang bis Ende in tänzelnden Triolen hinlaufende Arie wie »Wie Sonnenstrahlen hold« vermutet vor der Bekanntschaft mit *Jephta* wohl niemand in einem biblischen Oratorium Händel's. Und noch an zahlreichen andern Stellen, vornehmlich des instrumentalen Teils, tauchen Führungen und harmonische Wendungen auf, die Kennern seiner früheren Werke auffallen und die Vermutung nahe legen, Händel habe hier und da, um im Kontakt mit der Musik seiner Zeit zu bleiben, absichtlich neue Wege des Ausdrucks zu beschreiten gesucht[1]. Angesichts der wundervollen Musik des *Jephta* ist es jedenfalls unbegreiflich, wie Mosel einst die schönsten Stücke hat streichen und die übrigen mit früheren Oratorienarien Händel's zu einem elenden Gemisch hat vereinigen können. Gerade in dieser Bearbeitung aber hat das Oratorium in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts manche Aufführung erlebt, nicht ohne ernste Kritiker zum Widerspruch zu reizen[2].

4. Kapitel.

Händel's weltliche Oratorien.

Dieser stolzen Reihe biblischer Oratorien Händel's gliedern sich einige mit weltlichem, insbesondere mythologischem Inhalt an. Will
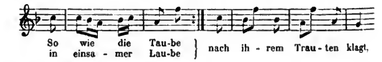
[1] Eingehendere Nachweise mögen einer Spezialstudie vorbehalten bleiben.
[2] z. B. Heinr. Dorn, Allgem. Musikal. Ztg. Berlin 1844.

man sie »weltliche Oratorien« nennen, so steht dem nichts im Wege, doch ist daran zu erinnern, daß das 18. Jahrhundert bis mindestens 1780 diese Bezeichnung nicht kannte und sie wahrscheinlich auch als unbegreiflichen Widerspruch abgelehnt hätte. Heute, wo im Gemeinbewußtsein vieles, was einst untrennbar mit dem Begriff Oratorium verknüpft war, geschwunden ist, besteht dieser Widerspruch nicht mehr. Bemerkenswert bleibt jedenfalls, daß das Wort »Oratorio« für solche Stücke im 18. Jahrhundert nicht vorkommt. Händel's *Semele* trägt gar keinen Nebentitel, sondern ist einfach überschrieben »The story of Semele«; *Heracles* heißt »a musical drama«, *Acis und Galathea* abwechselnd »Masque«, »Pastoral«, »Serenata«. Bach nannte seine kleinen weltlichen Oratorienkantaten »Dramma per musica«, und mit gleichen unbestimmten, wechselnden Ausdrücken sind die unzähligen mythologischen und allegorischen Festkantaten, Prologe und Huldigungsmusiken belegt, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien und Deutschland, namentlich in Wien, entstanden, und auf die das »weltliche Oratorium« in Wirklichkeit zurückgeht[1]. Deutliche Urbilder findet man vor allem in den großen Prologen der italienischen und französischen Opern, bei denen Bühnenbild und Aktion gar keine Rolle spielten, sondern ähnlich wie bei den englischen Masques nur eine Konzession an die Schaulust bedeuteten; ferner in den dialogischen Kammerkantaten des 17. Jahrhunderts, deren Literatur eine Parallele zu den geistlichen Dialogkantaten bildet. In Bach's *Zufriedengestelltem Äolus* (1725) und *Streit zwischen Phoebus und Pan* (1732, von Picander nach Ovid gedichtet) hat man zwei bekannte Beispiele für die Abstammung aus der alten Prolog- und Huldigungskantate, in Händel's *Acis* ein solches für die Abstammung aus der italienischen Kammerkantate. Den Kern der Musik dieses Stückes bildet nämlich die Musik einer schon 1708 in Neapel komponierten dreistimmigen Kammerkantate Händel's: *Aci, Galatea e Polifemo*. Ja die oben (S. 258) erwähnte, auf dekorierter Bühne stattfindende Masque-artige Aufführung des *Acis* im Jahre 1732 (und auch schon seine gleichartige Uraufführung 1720 beim Herzog von Chandos) erinnert zugleich an die Darstellung der Opernprologe: Kostüm, vollständige Bühnenausstattung, aber keine Aktion der Sänger. Im mythologisch-pastoralen Milieu, in der Zweiteiligkeit, in der Wahl der Charaktere, in der häufigen Anwendung von

[1] In der Wiener Literatur kommen als Nebentitel vor: Introduzione, Festa teatrale (am häufigsten), Serenata, Pastorale, Cantata, Poemetto drammatico, Trattenimento musicale.

Chören, endlich auch in der beschränkten, mehr angedeuteten als ausgeführten Handlung stimmt Händel's Stück durchaus mit gewissen Wiener Festspielen, etwa Metastasio's[1], überein, die im 17. Jahrhundert bis auf P. A. Ziani's *Galatea* (1660) zurückzuverfolgen sind. Vielleicht darf man also bei Händel auch in diesem Punkte Kenntnis der Wiener Literatur voraussetzen.

Die Musik zu *Acis und Galathea* hat manche Ähnlichkeit mit der des *Allegro* und ist in ihrem ersten Teile ganz auf den idyllischen, sonnig-heitren Ton gestimmt, der vom Begriff arkadischen Schäferlebens untrennbar ist. Händel hatte ihn bereits als Jüngling als Mitglied der arkadischen Akademie in Rom aus der Musik Scarlatti's und Corelli's kennen gelernt. Schon die einsätzige Ouverture gibt ein Bild fröhlichen Schäfertreibens, mehr noch der darauffolgende Chor »O, den Fluren sei der Preis«, der Momente des Lachens und Tanzens, der Entzücktheit und Schelmerei anmutig miteinander verknüpft. Weitere Nuancen froher, auf Naturgenuß und Liebe gebauter Geselligkeit bringen dann die Arien der Galathea »Fort, du süßer Sängerchor« mit Flötengezwitscher, und das in Ausdruck und Form gleich originelle, köstlich instrumentierte:



eine weltbekannte Perle unter Händel's Anmut und Zartheit vereinenden Liebesgesängen; ferner die beiden Arien des Acis »Wo find ich sie?«, deren weibliche Schlüsse die zarte Natur des liebesbangen Schäfers reizend illustrieren, und sein Siziliano »Liebe sitzt gaukelnd ihr im Aug'«, dessen wellenförmige Linienführung typisch für Händel's Diktion ist. Noch einmal wird die Heiterkeit des beglückten Paares geschildert in dem Duett »Selig, wir«, an dem auch der Chor teilnimmt; die Melodie seines Instrumentalritornells entlehnte Händel einem schottischen Volkslied (The rising sun). Mit scharfen Vorhaltsdissonanzen »Armes Paar« leitet der Chor den zweiten Teil ein, denn schon erscheint in der Ferne der dem Acis aus Eifersucht nachstellende Zyklop Polyphem. Sein Nahen wird in ebenso großartiger wie packend gesteigerter Schilderung dem Hörer nahe gebracht. Polyphems Hauptstück, seine Arie an Galathea »O rosig wie die Pfirs'che«, charakterisiert vortrefflich

[1] z. B. *Gli orti Esperidi*, *Alcide in Bivio*, *Egeria*, *Il trionfo d'amore*, *Galatea*, *Il tempio d'Eternità*.

und wirkt namentlich durch das Festhalten an ein und demselben Melodiebrocken, in zweiter Linie durch die großen Intervallsprünge ergötzlich. Acis rüstet sich auf seine Art zum Kampfe, vereinigt sich mit Galathea zu einem innigen, doch schon von Ahnungen beschatteten Zwiegesange[1], den Polyphems Wutausbrüche zerschneiden. Aber sein Schicksal ist besiegelt: der Riese zerschmettert ihn an einem Felsblock. Ein kurzes Recitativo accompagnato begleitet die letzten Seufzer des Sterbenden. Nun hebt der Chor eine weichgestimmte, ebenso oft in *c*moll wie in *As*dur modulierende Klage an, und während Galathea wehmütig unter Beistand einer Solooboe dem Gedanken an den geliebten Freund nachhängt, verwandelt dieser sich auf ihr Geheiß in einen Silberquell, dessen leises, schluchzendes Gemurmel die Begleitung ihrer letzten, rührenden Arie »Herz, der Liebe süßer Born« beherrscht und auch im Schlusse des lieblichen Chores »Galathea, stille Deinen Schmerz« zart anklingt. Stoff, musikalische Formgebung, Kolorit und Stimmungsreichtum dieses Pastorals, in dem übrigens als vierte Person der neckisch veranlagte, warnende Schäfer Damon eine dankbare Nebenrolle spielt, machen es zu einer der anziehendsten Gaben der Händel'schen Muse und lassen bedauern, daß es das einzige seiner Art geblieben ist.

Die in *Acis und Galathea* eingeschlagene Richtung des weltlichen, mythologischen Oratoriums verfolgte Händel erst 1743 mit *Semele* (aufgef. 1744) weiter. »The story of Semele«, wie der Titel des Textbuchs lautet, war von William Congreve wahrscheinlich nach einer französischen Quelle bereits 1707 als Operntext geschrieben, aber wegen seines undramatischen Ausgangs nicht komponiert worden[2]. Händel unterwarf es nun mit einigen Veränderungen oratorischer Bearbeitung. Freunde Händel'scher Kunst, die mit Mainwaring noch immer viel von einer szenischen Darstellung seiner Oratorien hoffen, würden mit der *Semele* leichtes Spiel haben, denn einzelne ihrer Szenen — die Hochzeitsvorbereitungen und Semele's Entführung durch den Adler des Zeus im ersten, die Somnusszenen und Junos Verkleidungsepisode im 3. Akt — zwecken unmittelbar auf Bühnenbild und Aktion ab, für die die wenigen Textbucherklärungen nur notdürftig Ersatz gewähren. Mehr als bei andern Oratorien Händel's fühlt man bei *Semele* das

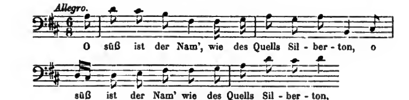
[1] Das Thema ist mit dem des ersten Chors aus Bach's Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« identisch, wird streckenweis sogar in gleicher Weise durchgeführt. Die gemeinsame Quelle ist in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts zu suchen.

[2] Chrysander im Vorwort der Ausgabe der Deutschen Händel-Ges.

Bedürfnis, die Gestalten des Dramas zu sehen: den verschmähten, untröstlichen Athamas, die liebesbange Ino, Juno, die stolze, racheschnaubende, den Göttervater Jupiter, den drolligen Somnus, und nicht zuletzt die Hauptperson: die reizende, kokette Götterfavoritin Semele. Händel selbst ist es, der dieses Bedürfnis rege macht; seine Charakterisierungskunst offenbart sich hier in so eminentem Maße, daß es förmlich dazu reizt, seine Musik in Mienen und Geberden umzusetzen. Bezüglich der Semelegestalt, wie sie Händel in elf Arien so unvergleichlich zeichnete, sei auf die schöne Zusammenfassung von Gervinus[1] verwiesen, die durch den Hinweis auf die beiden Stücke »O Zeus, voll Mitleid« im ersten und den Sterbegesang »Weh mir« im letzten Akt, in denen zweimal die Herzensqual der sonst so leichtfertigen Menschenjungfrau elementar hervorbricht, ergänzt sei. Juno hat ihre Hauptszene im 2. Akt, wo sie die Götterbotin Iris mit ihrem flammenden »Erwach Saturnia«, einem der vielen machtvollen Rezitative, die diese Schöpfung hat, zur Vollstreckung ihres göttlichen Befehls anspornt. Die Freude über Semele's Vernichtung drückt sie später in einer von Hohn- und Spottlust überschäumenden Ariette (»Unaussprechlich sind die Wonnen«) aus. Jupiter trägt durchweg die Ruhe eines zwar zärtlichen, doch selbst in der Leidenschaft nicht allzumenschlichen Gottes zur Schau. Um so furchtbarer wirkt der schreckliche Eingriff gegen Ende des Stückes, wo der Donner der Pauke das Los Semele's vorausverkündet, nämlich von den Gluten des Mächtigen verzehrt zu werden. Die liebliche Ino hebt sich in keuscher Reine von ihrer Gefährtin ab — die Arie »Blick', Hoffnungsloser« ist bezeichnend für sie —, auch Athamas, obgleich Nebenperson, hat Soli von Bedeutung erhalten. Händel, der große Stimmungskünstler, zeigt sich im letzten Drittel des 2. Akts, bei den Klängen, die den Frieden der olympischen Schäferstunde auf den Höhen des Kithäron feiern; an ihnen hat der Chor mit seinem einschmeichelnden alla hornpipe »Nun schwellt der ewig junge Gott« bedeutsamen Anteil. Auch eine humoristische Episode fehlt nicht. Juno wendet sich an Somnus, den Gott des Schlafs (Baß), daß er Zeus und Semele bestricken möge. Unwillig räkelt sich der faule Geselle auf seinem Lager mit »Laß mich, widrig Licht«, einer genialen vorwagnerischen Paraphrase über Fafners »Ich lieg' und besitz'«. Juno kommt auf den Einfall, ihn mit dem Namen seiner Geliebten Pasithea anzurufen, und sofort fährt der schwerfällige Kauz in die Höhe, um halb närrisch vor Entzücken einen grotesken Tanz aufzuführen:

---

[1] Händel und Shakespeare, 1868, S. 270, 440.



Die Chöre der *Semele*, die einzigen Bestandteile, welche oratorisch anmuten und wohl im Originaltext Congreve's zum größten Teile fehlten oder durch französisch-bühnenmäßigere ersetzt waren, greifen nirgends in die Handlung ein. Sie sind nur vorhanden, Ereignisse auszumalen, Affekte zu bekräftigen und Teile der Handlung zu überbrücken, eine Aufgabe, die Händel zweimal, in dem Gavottengesang »Endlos selig« und »Wie so freundlich«, sehr geschickt und unauffällig gelöst hat. Unter den drei selbständigen Instrumentalsätzen des Werks, d. h. den Einleitungen der drei Akte, fällt die dritte, Junos Ankunft beim Gotte des Schlafs schildernd, durch die Mitwirkung zweier obligaten Fagotte (Largo e piano per tutto) auf, die zweite wegen des »Postillonmotivs«:
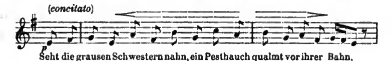


das bei Händel und seinen Zeitgenossen so oder in veränderter, doch stets den Oktavsprung *b' b''* konservierender Gestalt zur Andeutung großer Eile benutzt wird. Hier handelt es sich um die Hast, mit der Iris auf Junos Befehl »dreimal See und dreimal Land« nach der verschwundenen Semele durchmißt. In der Art der Verarbeitung des Themas und in der Naivität der Anspielung hat diese Sinfonie unverkennbare Ähnlichkeit mit der im 2. Akt des *Belsazar*.
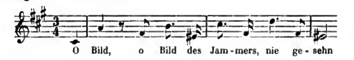
Noch im Aufführungsjahre der *Semele* (1744) vollendete Händel sein drittes mythologisches Oratorium *Herakles* (aufgef. 1745), dessen ausgezeichneten Text ihm der englische Geistliche Thomas Broughton nach Sophokles dichtete. Mit dem ersteren zusammen bildet es eins der glänzendsten Zeugnisse für eine erhabene und lebensvolle Auffassung des Griechentums vor Lessing, Winkelmann und Gluck. Man darf freilich, um dessen inne zu werden, nicht von der Gestalt des Herakles selbst ausgehen, den Dichter wie Musiker mit unbegreiflicher Gleichgültigkeit behandelt haben. Nur zwei Arien fallen ihm zu: eine, die er bei der Rückkehr vom Felde

an den Gott der Schlacht richtet, eine zweite, in der er mit »Mein Name wird in allen Zeiten hell im Glanz der Ehren stehn« der Fama in wenig rühmlicher Weise vorgreift. Damit ist die Charakteristik des »großen Alkiden« für Broughton erschöpft, und Händel hat nichts getan — will man, als einen äußerlichen Zug, die halsstarrig festgehaltene Dreitakt-Periodisierung der ersten Arie nicht dazu rechnen —, um sie durch musikalische Züge zu vertiefen. Der Marsch, mit dem des Helden Eintreffen signalisiert wird, ist ein unentschuldbarer, ungriechischer Theatercoup. Erst gegen den Schluß hin, als Herakles im Nessusgewande der Dejanira dem Wahnsinn nahe steht, kommt es zu einem gewaltigen Leidenschaftsausbruch »O Zeus, welch Land ist dies?« mit rasenden, unheimlich aufzuckenden Violinpassagen und beispiellos frei in die Tonflut hineingeworfenen Textbrocken: eine Szene, die für den Ausfall so manchen Charakterzuges im Bilde des Helden einigermaßen entschädigt. Das Drama sollte eigentlich »Dejanira« heißen. Denn auf diese aus hingebender Treue zu grundloser Eifersucht aufgestachelte, schließlich zur Mörderin des Gatten werdende Frau konzentriert sich das Hauptinteresse. Händel hat hier zu tun nichts unterlassen und in sechs Arien — ähnlich wie in der Rolle der Cleopatra in *Alexander Balus* — ein tragisches Frauenschicksal höchst anziehend gestaltet. Schon die Wahl der Tonarten hilft die Charakteristik fördern: über die beiden *G*dur-Arien »Die Welt, wenn sich gesenkt der Tag« und »Dort im Myrtenhain« hinweg, in denen noch Innigkeit und Zuversichtlichkeit liegen, geht es zur freudig belebten *A*dur-Arie »Hinweg, o Gram«, mit der der heimkehrende Gatte erwartet wird. Aber schon mit der kurzen *fis*moll-Arie »Wenn Schönheit trägt des Kummers Kleid« legt sich's wie ein Schleier auf Dejaniras Gemüt. Sie wagt es, des angeblich in die schöne gefangene Jöle verliebten Gatten zu spotten »Leg ab die Keul' und Löwenhaut«, *B*dur), um endlich in tiefster Trauer mit »Birg', Gott der Sonne« (Larghetto, *g*moll) auf seine Liebe zu verzichten. Und wie logisch ist es, wie genial gedacht von Händel, in Dejaniras letzter Szene (»Wo flieh ich hin«), wo alle ihre Leidenschaften wild durcheinanderwogen, auch allen Bann der Tonarten aufzuheben und bald in *h*moll, bald in *e*moll, bald in *D*dur unter Berührung mannigfacher modulatorischer Zwischenstufen das Gequälte und Zerrissene ihres Inneren laut werden zu lassen. Weit über bloße Tonartencharakteristik hinaus geht aber die eigentliche Ausdruckskraft Händel's in diesen Gesängen. Um wieviel überragt er die beiden Meister in Furienszenen, Rameau und Gluck, wie nahe tritt er dem großen britischen Schöpfer der

Lady Macbeth-Gestalt in Dejaniras Schlußgesang, den man mit Recht den größten Stücken der gesamten dramatischen Literatur zurechnet. Wie bohrt sich da jeder Takt, jede Pause, jede Modulation ins Ohr des Hörers, wie wird da das Furchtbare eines bösen Gewissens lebendig in den aufpeitschenden und plötzlich stockenden Begleitfiguren, in dem atemlos hinausgestoßenen
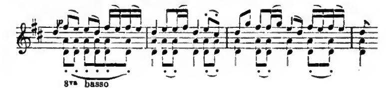


mit dem Alecto, Megära und Tisiphone visionär erschaut werden, — und wie ergreifend schieben sich mitten hinein die beruhigenden $^3/_4$-Takte! Wenn nach Aristoteles Erregung von Furcht und Mitleid die Hauptbebel wahrer Tragödiendichtung sind, — hier in der letzten Dejaniraszene kommen sie, auf kürzesten Raum zusammengedrängt, in der vollen Wucht ihrer Bedeutung zum Ausdruck. Dem Mitleid hat Händel noch an andrer Stelle des *Herakles* ein schönes Denkmal gesetzt: in der Klage der Jöle um ihren Vater »Mein Vater, weh«, eine Arie, die in ihrem vom ersten bis zum letzten Takte von allerstärkstem subjektiven Empfinden durchwehten Ausdruck eins der unbegreiflichsten Meisterstücke Händel's im Sologesang ist, unmittelbar nur vergleichbar den rührenden Klagen seiner Theodora oder Tochter Jephtas. Im Gegensatz dazu stehen die übrigen, meist anmutigen Arien der Jöle und ihre Duette mit Dejanira und dem jungen Herakliden Hyllos, der merkwürdigerweise von Händel mit viel wertvollerer Musik ausgestattet wurde als der Vater Herakles selbst. Auch der Alt singende Herold Lichas, den Händel zu Zeiten ganz strich, ist mit Gesängen voll quellender Melodik bedacht; unter ihnen zeichnet sich der am Anfang des dritten Akts:
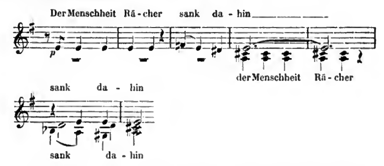


durch die Eindringlichkeit der Tonsprache aus. — Das Textbuch des *Herakles* trägt den Nebentitel »a musical drama«. Als solches war es wohl, gleich der *Semele*, anfangs wirklich entworfen, denn auch hier hängt der Chorteil nur äußerlich mit der Handlung zusammen. Mit Ausnahme des harmlosen Schlußchors ist er nichtsdestoweniger reich an poetischen Bildern. Voran steben der phan-

tastische Satz an die Eifersucht im zweiten, das herzliche »Verzage nicht« im ersten Akt, dem in dem bewegteren »O Sohn, voll Kindespflicht« ein ebenso herzlicher und stimmungsvoller vorangeht. Der Hochzeitschor »Lieb und Eintracht« ist verwandt mit dem im *Alexanderfest*, während der *d* moll-Chor »Holder Gott der Liebesglut« unter den erotischen Chorsätzen Händel's insofern eine eigene Stellung einnimmt, als er die Macht schildert, die Amor sogar im Reiche der Luft und des Meeres hat. Daraus erklären sich Tonart, Beweglichkeit und Phantastik des Satzes. Ungemein sinnig läßt Händel seinen Herakles durch das thessalische Hirtenvolk empfangen werden; es stimmt einen Chor »Krönt den Tag mit Festesglanz« an, der das Gepräge eines volkstümlichen Reigens hat und in Schalmeienklängen auf Dudelsackbässen:



das bukolische Milieu noch besonders andeutet. Wie wenig dabei Händel auf bloß äußerliche Nachahmung des Griechentums ausging, zeigt die Instrumentation, die Oboen, Trompeten und Pauken, aber keine Flöten aufweist[1]. Aus dem Trauerchor um den zu den Sternen erhobenen Herakles »Nicht mehr schützt Dein Arm« verdient die Stelle



und die ihr vorangehende vom Worte »Ungetüm« an wegen ihrer starken stimmungerregenden Kraft herausgehoben zu werden. Unter

[1] Die deutsche Übersetzung spricht trotzdem von »Flötenklang«.

den drei Instrumentalsinfonien steht die zum dritten Akt am höchsten; schon in dem einzigen scharfen *gis*-Triller der Violine im ersten Takte zeigt sie an, welche Dissonanzen den Hörer im Folgenden erwarten.

Noch einmal hat sich Händel später die Gestalt des Herkules zu oratorischer Gestaltung erwählt. Im Jahre 1750 schrieb er *Die Wahl des Herakles*, die dasselbe Thema vom Helden am Scheidewege behandelt wie Seb. Bach's bekannte Glückwunschkantate. Das kleine, bescheidene, aus Dialogen zwischen »Lust« und »Tugend« bestehende und durch wohlgefällige Chöre unterbrochene Werk will nicht nach dem Maßstabe der großen Oratorien Händel's gemessen sein und steht an Ursprünglichkeit der Gedanken auch hinter Bach's Kantate zurück. Die instrumentale Schilderung der Myrtenflur am Anfang und das Terzett zwischen Lust, Tugend und Herakles sind die bedeutendsten Stücke. Als Gattung waren solche allegorischen Dialoge um die Mitte des Jahrhunderts schon ziemlich abgebracht.

Die Geschichte der Verbreitung und Popularisierung der Händel'schen Oratorien in Deutschland ist ein Kapitel des deutschen Musiklebens selbst. Sie ist noch nicht geschrieben, steht aber in so enger Verbindung mit der Emanzipation der deutschen Musik von italienischer und französischer Art, ist so eng mit germanischen Institutionen verknüpft, daß sie kaum außerhalb der Gesamtgeschichte der deutschen Musik ihre Erledigung finden kann. Man darf wohl sagen, daß der Grad der Schätzung Händel's einen Maßstab für die Gesundheit der Musikanschauung einer Zeit und eines Volkes bildet. Es ist z. B. eins der besten Zeichen für die innere Gesundheit der Wiener Musikkreise in den letzten Lebensjahren Mozart's eben die dortige Pflege Händel's gewesen, wenn auch ihre praktische Durchführung zu wünschen übrig ließ; so durfte man um 1830 der deutschen Musik zuversichtlich die Prognose stellen, daß sie dereinst erstarken und mächtig werden würde, da auf den Programmen der niederrheinischen, der Elbgau- und norddeutschen Musikfeste allenthalben Händel eine Ehrenstellung einnahm. Als dann der Kultus des Fremdländischen zurückgedrängt war, und von Wagner aus die deutsche Musik mit neuen Keimen befruchtet wurde, hat auch da noch Friedrich Chrysander in zäher Arbeit dafür gesorgt, daß unter dem Für und Wider der erhitzten Parteien der Name Händel nicht vergessen wurde. Mit den jüngst ins Leben gerufenen Händelfesten (Mainz, Berlin, Leipzig) ist zwar nichts Neues unternommen worden, aber schon das Auftauchen solcher Projekte, noch mehr die erfreuliche Aufführungs-

statistik und das zunehmende Verständnis für die auf Chrysander's Vorarbeit beruhenden Neueinrichtungen Händel'scher Werke lassen schließen, daß Händel auch in Zukunft noch eine erhebliche Rolle im deutschen Musik- und Geistesleben spielen wird.

Auf die Einflüsse, die von Händel's Oratorien direkt oder indirekt auf das Oratorium der nächsten Zeit übergingen, wird im Verlaufe noch öfters hinzuweisen sein. Wir verweilen noch einen Augenblick bei dem musikalischen England nach Händel's Tode.

---

5. Kapitel.

Das englische Oratorium nach Händel's Tod.

Der starke Strom oratorischen Schaffens, der zunächst von Händel selbst, dann aber auch vom Auslande nach England hinübergeleitet wurde, konnte nach seinem Tode unmöglich versiegen. Das Oratorium war allgemach zu einem unentbehrlichen Bestandteil des englischen Musiklebens geworden. Die Fortführung des Händel'schen Unternehmens lag vorläufig in den Händen seiner von ihm selbst geschulten Gesinnungsgenossen, von denen ihm Christopher Smith einer der liebsten war. Smith trat, als Händel's Kränklichkeit zunahm, an seine Stelle als Leiter der Oratorienkonzerte und führte sie nach kurzer Unterbrechung, während der Händel selbst noch einige Male als Dirigent auftrat, nach seinem Tode im Verein mit dem blinden Organisten John Stanley fort[1]. Ihre Vorführungen fanden wie bisher »by command of their Majesties« zur Fastenzeit Mittwochs und Freitags im Coventgarden-Theater statt. Die sehr hohen Preise reizten eine unter Dr. Thom. Arne stehende Partei, Konkurrenzkonzerte zu niedrigeren Preisen im Drurylane-Theater zu veranstalten (seit 1762), sodaß London zur Fastenzeit überreichlich mit großer Chor- und Instrumentalmusik gesegnet war. Den Einschub von Orgel-, Klavier- und Violinkonzerten in den Zwischenakten behielt man bei[2].

[1] Zum folgenden s. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London, 1867. I, S. 34 ff.

[2] Die Aufstellung von Chor und Orchester entsprach der heutigen: »Das Arrangement des Orchesters ist sehr gut. Ganz vorn ist eine Reihe der Solosänger; hinter diesen, erhöht, die der Chorsänger; sodann wieder unmittelbar hinter ihnen und dem Fortepiano, das das Ganze dirigiert, zur Seite die Violoncellen und Kontrabässe, und auf den Seiten folgen dann wieder in einem Amphitheater die übrigen Instrumente bis hinten zur Orgel, die nur zur Ver-

Später übernahmen Ashley sen. und Harrison die Leitung der durchschnittlich besser besuchten Coventgarden-Aufführungen, Dr. Arnold und Th. Linley die von Drurylane.

Die schönste Huldigung, die man dem dahingeschiedenen Meister im Kreise derjenigen, für die er gewirkt, bringen konnte, war, den Lebensgehalt seiner Werke auch fernerhin rein ausstrahlen zu lassen. So kommen denn im ersten Jahrzehnt nach seinem Tode fast alle seine Oratorien, voran der *Messias*, in Coventgarden zur Aufführung und mehrfachen Wiederholung. Diese Aufführungen, ergänzt durch solche von Chor- und Arienbruchstücken, sog. Selections, setzten sich auch in der Folge fort und erfuhren ihre erste Krönung durch das dreitägige, bekanntlich ein Jahr zu früh angesetzte Händelgedenkfest 1784 in der Westminsterabtei. Doch damit nicht genug. War zwar auf der einen Seite der Kreis der alten Verehrer Händel's ständig im Wachsen begriffen, so rief doch auch auf der andern das fortwährend sich verjüngende Publikum nach Neuem. Beider Bedürfnisse kam man entgegen durch Zusammenstellung verschiedener Händel'scher Oratorien zu neuen Oratorien (Pasticcios). So gab es 1763 ein Oratorium *The cure of Saul* (Dichtung von Dr. Brown), das neben Händel'schen Sätzen auch solche von B. Marcello, Bononcini, Purcell, Corelli enthielt[1]. Im März 1764 erscheint ein *Nabal*, der ausschließlich aus Händelscher Musik bestand und von Th. Morell mit Text versehen war. Es folgten in den nächsten Jahren, in derselben Weise zusammengestellt, *Israel in Babylon*, *Gideon*, *The Redemption* (durch Dr. Arnold, seit 1786 oft aufgeführt). Zu einem *Triumph of Truth* (1789) lieferten außer Händel auch Werke von Purcell, Arne, Haydn, Corelli, Sacchini Nummern. Anscheinend gewährte es der musikalischen Aristokratie Londons ein eigenes Vergnügen, die schönsten Sätze ihres Lieblings in so wechselnder Beleuchtung und Umgebung zu genießen, und gern übersah sie, daß solche Popularisierungsversuche manches Dilettantische mit im Gefolge hatten und den Tadel mancher Kunstrichter herausforderten[2]. Auch Vorschläge, die Oratorien

stärkung der Chöre gebraucht wird«. Berl. Mus. Ztg. 1793. Pohl, a. a. O. II, 27. Daß übrigens die Orgel auch zur Begleitung von Sologesängen gebraucht wurde, bezeugt die Beischrift »senza Organo« bei einer Arie im *Salomon* (1743) von Boyce (s. u.). Dazu auch Sammelb. der IMG. VIII, S. 600.
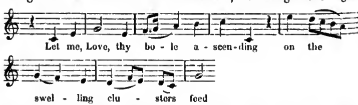
[1] Anonymus, An Examination of the Oratorios which have been performed this season at Covent-Garden Theatre. [London 1763, S. 51 ff. Burney, Hist. of mus. IV, S. 666 ist ungenügend.

[2] z. B. in An Examination usw. S. 3: »At *one end* of the town, an *Oratorio* is a sort of sober, solemn entertainment, which, by way of *mortification* in *Lent*, is served up to the public on *fish* and *soup days*; and so the

Händel's auf die Bühne zu bringen, kommen vor[1], werden aber sofort als totales Mißverstehn Händel'scher Absichten zurückgewiesen[2].

Da nun die musikalische Atmosphäre Londons gerade durch solche Pasticcios noch mehr getränkt wurde mit Händel's Geist, so ist es kein Wunder, wenn die einheimische, ihn fortsetzende Komponistengeneration unbewußt unter seiner Schirmherrschaft weiterarbeitete und sich wie in der äußeren Form so auch in der Art der Tonsprache stark von ihm beeinflußt sah. Die durch Händel eingeführte Dreiteilung des Oratoriums, der sich selbst Fremde wie Porpora anschlossen[3], bleibt auch in Zukunft die herrschende. Ebenso hält man sich nach Händel's Vorbild an Stoffe aus der israelitischen Geschichte. David, Saul, Jephta, Ägyptens Fall, Salomo reizen aufs neue zu Bearbeitungen; dann kommen Stoffe wie Ruth, Abel, Isaak's Opferung, Rebekka, Hannah usw.

Noch zu Händel's Lebzeiten trat hervor William Boyce mit einem biblischen Seitenstück zu *Acis und Galathea*, nämlich *Salomon* »a Serenata« (1743)[4], das in drei Teilen die im Schlußchor ausgesprochene, dem Hohen Liede entnommene Tendenz ausführt: alle Schätze der Welt sind nicht wert genug, die Liebe zu erkaufen. Das Ganze besteht aus Dialogen zwischen »He« und »She« und wird anmutig belebt durch Chöre, die mit denen aus *Acis* im Pastoralton übereinstimmen. An Händel gemahnt die Faktur dieser Chöre, vornehmlich des ersten »Behold Jerusalem« und des a cappella-Satzes der Jungfrauen, ferner die Art und Weise der instrumentalen Thematik und die Lieblichkeit der Arien, die indessen statt der großen Händel'schen Form die kleinere, liedmäßige bevorzugen:



admirers of *Acis and Galathea* and *Alexander's Feast* have slyly slipped them under the names of *Oratorios*, just a good catholic friend of mine, who was a great lover of *pork* and *pease*, used to call it *sturgeon* whenever he eat it in Lent. On the other contrary, at the *other end* of the town, an *Oratorio* is a bundle of diverting songs and choirs, tied together with a little nonsense, during with you may talk, slep or stare, without any interruption, either to your own or the audience's entertainement.«

[1] Mainwaring, Memoirs usw. (1760), S. 127f.

[2] An Examination usw., S. 4f.

[3] S. oben S. 191.

[4] Gedruckte Partitur in der Stadtbibl. Hamburg.

Ob Boyce oder J. Chr. Smith Verfasser des von Burney[1] genannten Oratoriums *David's lamentation over Saul and Jonathan* (1740) ist, bleibe dahingestellt, vielleicht arbeiteten beide daran. Smith brachte 1758 ein *Paradise lost*, 1761 eine *Rebecca*, von denen das erste[2] als eine abgeklärte, phantasievolle Arbeit besticht und wegen ihrer getreu Händel nachgeschriebenen Ouverture auffällt. — John Stanley schrieb außer einem *Jephta* (1757) und *The fall of Egypt* ein Oratorium *Zimri* (1760), dem, soweit sich nach den gedruckten Arien urteilen läßt[3], solide Faktur aber wenig Originalität nachzurühmen ist. — Andere Vertreter dieser englischen Komponistengemeinde sind Thom. Arne (*Abel* 1755, *Alfred the great* 1746, *Judith* 1761, *The sacrifice* 1764), dessen tüchtige, namentlich in den Sologesängen wertvolle Arbeiten aber nur Mißerfolg hatten, da sie (nach Burney) mit ungenügend geschulten Kräften aufgeführt wurden[4]; ferner John Worgan, ein Schüler des Geminiani (*Hannah* 1764, *Manasseh* 1767, sämtlich erfolglos); Charles Avison und Felice Giardini, die sich mit Boyce zur Komposition je einer Abteilung des Oratoriums *Ruth* (1763) zusammentaten. Denselben Text setzte Giardini allein 1768 noch einmal in Musik und erzielte mit seinen ansprechenden Melodien, die einer zeitgenössischen Kritik zufolge »a pretty Italian lustring compared with English brocade« waren, bis in die neunziger Jahre hinein Beifall. 1767 bringt Dr. Sam. Arnold *The cure of Saul* (eine neue Komposition des Brown'schen Gedichts; s. oben S. 321), später *Abimelek* (1768), *The Resurrection* (1769) und *The prodigal son* (1773), das von allen das erfolgreichste war und L. Atterbury's *Goliah* aus demselben Jahre den Rang ablief. Der Holländer Wilh. de Fesch war bereits 1733 mit einer *Judith*, 1745 mit einem *Joseph* hervorgetreten.

Neben dem Oratorium in englischer Sprache hatte sich schon zu Händel's Zeit auch das in italienischer anzusiedeln begonnen. Außer Porpora und Giov. Bononcini konnte freilich kein Italiener auf längere Zeit in England Boden fassen[5]. Erst im siebenten
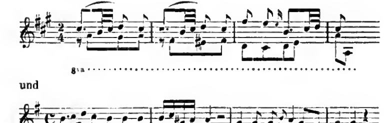
[1] Hist. of Mus. IV, S. 666.

[2] Gesammelte Arien und begl. Rezitative im Druck in der Stadtbibliothek Hamburg. [3] Exemplar Stadtbibl. Hamburg.

[4] Die *Judith* des Dr. Arne machte bei einer ihrer Wiederholungen (im Jahre 1773) insofern von sich reden, als der Komponist da zum erstenmal Frauenstimmen in große, begleitete Chorformen einführte. Bis dahin waren in London die Diskantstimmen mit Knaben, die Altstimmen mit Kontratenören besetzt gewesen; s. A. Mees, Choirs and Choral Music, 1901, S. 183.

[5] S. oben S. 191 und 211. Ein englischer *David* von Niccolo Pasquali kam um 1750 zur Aufführung.

Jahrzehnt wird die Nachfrage lebhafter. Es erscheinen 1765 Jommelli's *Passione*, 1770 Joh. Chr. Bach's *Gioas*, 1779 und 1782 Barthélémon's *Jephte in Masfa*, 1764 Hasse's *Pellegrini al sepolcro*[1]. Christian Bach's *Gioas*[2] ist eine ausgezeichnete Arbeit, die durch ihren frischen, persönlichen Ton vorteilhaft von den Sachen der eingeborenen Händelnachahmer absticht. Hinter mancher Szene des Werkes verbergen sich Gluck'sche Einflüsse, hier und da wird man an Traëtta erinnert. Der ganze Zuschnitt ist italienisch (zwei Teile). Die Musik erstreckt sich auf 7 Chöre und 15 Arien, von denen sechs für den Alt des Kastraten Guadagni geschrieben sind[3]. Zwei Proben mögen für Bach's Erfindung sprechen, der in seiner Innigkeit an Händel erinnernde Arienanfang:



und

Guar-da-mi vol-ta o ma - dre, u-na sol vol-ta al-me-no

Das letzte Beispiel stammt aus dem Duett des Gioas und der Sebia, einem Muster schönen Duettstils. Auch das übrige zeigt sorgfältige, durchdachte Arbeit. Bemerkenswert ist das Erscheinen zweier Klarinetten in der Arie »T'adoro te solo«.

Von allen diesen Werken, soweit sie englische Originale waren, ist außer dem *Gioas* des Chr. Bach keins über den Kanal gedrungen, Händel hatte ihnen sämtlich den Weg versperrt. Nachdem im Frühjahr 1772 Hamburg erst unter Dr. Arne, dann 1775 unter Ph. E. Bach den *Messias* als erstes Oratorium Händel's auf deutschem Boden begrüßt hatte, setzt erst langsam, dann mmer

[1] Pohl, a. a. O. I, S. 42, ohne Autor, doch ist sicherlich Hasse's Komposition gemeint.

[2] Exemplar Wien, Bibl. der Ges. der Musikfreunde. Gedruckt wurden einzelne Arien und Duette.

[3] Vieles davon ist Einlage und steht nicht in Metastasio's Original, das nur zwölf Arien und vier Chöre vorsieht. Wahrscheinlich sollte, da die Doppelteilung erhalten blieb, trotzdem die Dauer eines gewöhnlichen dreiteiligen Oratoriums erreicht werden.

schneller allerorten die Pflege Händels ein. Leipzig, Berlin, Wien geben das Beispiel, ein Meister wie Mozart tritt der Bearbeitungsfrage näher, Klopstock und Herder fertigen Übersetzungen an, und ehemals begeisterte Hasseschwärmer wie Joh. Ad. Hiller scheuen sich nicht, noch in reiferem Alter für den größeren Landsmann in die Schranken zu treten.

Indessen fehlen in der Geschichte der Händelbewegung auch aufhaltende Kräfte nicht. Schon bald nach Händel's Tode erhoben sich erst in England, dann in Deutschland Stimmen, denen das Händel'sche Oratorium nicht zu Recht bestand. Laut und vernehmlich klangen ihre Rufe und weckten eine Reaktion, der insofern symptomatische Bedeutung zukommt, als sie nicht gegen Händel allein, sondern gegen den von ihm vertretenen Oratorientyp überhaupt gerichtet war. Ihr gilt das zweite Kapitel des nächsten Abschnitts.

V. Abschnitt.

Das deutsche Oratorium im 18. Jahrhundert.

1. Kapitel.

Das biblisch-historische Oratorium.

Allgemeines.

Zur selben Zeit, als in Italien das neapolitanische Oratorium seinen Siegeszug anzutreten beginnt, machen sich auch in Deutschland Anzeichen einer stärkeren eigenen Oratorienkultur bemerkbar. Wie es sich nach dem Entwicklungsgange im 17. Jahrhundert von selbst ergab, zunächst im Norden. Träger derselben sind vorerst dieselben Städte, die sich bereits früher durch erfolgreiche Bestrebungen darin ausgezeichnet hatten: Hamburg und Lübeck. Ebenso blieben die die Gattung kennzeichnenden Fundamente die gleichen: das neue deutsche Oratorium wächst heraus aus der Evangelienhistorie und dem biblischen Dialog des 17. Jahrhunderts. Unbeirrt um das, was in Italien und in Wien vorging, verfolgt es eigene Wege und kommt schließlich auf einen Punkt, wo es dichterisch und musikalisch den Charakter eines völlig autochthonen Kunstprodukts annimmt.

Vorläufig war es freilich auf Befruchtung von italienischer Seite her angewiesen, und diese betraf vor allem die poetische Gestaltung. Sowohl die Evangelienhistorie wie der deutsche Dialog hatten bisher festgehalten an der Prosa des Bibelworts. Kam es zwar vor, wie schon bei der Erwähnung Buxtehude's angemerkt wurde[1], daß in die biblische Historie Verse nach »madrigalischer Art«, d. h. freie lyrische Ergüsse, eingeschoben wurden, so überwog doch auch in solchen Fällen stets die biblische Diktion, und das Gefühl des Zusammenhangs mit dem Gottesdienst und der Evangelienlektion blieb gewahrt. Mit der Zeit schwand dies Gefühl. Schon die für Königsberg geschriebenen beiden Passionen von Sebastiani (1672) und Theile (1673) enthalten Choräle in Form von Sologesängen, gleichsam »Choralarien«, deren Vorhandensein sich nur dadurch erklären läßt, daß beide Werke nicht mehr im

[1] S. oben S. 155.

Sinne einer wirklichen Evangelienlektion verstanden wurden (wie noch die kurz zuvor entstandenen von Heinrich Schütz), sondern als außergottesdienstliche Erbauungsmusik, bei der die Verbindung mit dem Gottesdienst künstlich — eben durch Einfügen von Chorälen — hergestellt werden mußte[1]. Gottesdienst und Passionsmusik hatten sich also gelockert, und letztere war folglich auch nicht mehr angewiesen, sich streng in den von der Liturgie vorgeschriebenen Grenzen zu bewegen. Als Konsequenz daraus ergab sich für Musiker und Dichter die Freiheit, beliebig viele und ausgedehnte Einlagen in die Historie aufzunehmen, ja wohl gar ganze Stücke des Bibeltextes poetisch frei zu bearbeiten. Nach Zarncke[2] war es der Lüneburger Kantor Friedr. Funcke, der als erster 1683 eine mit poetischen Einlagen und alttestamentlichen Sprüchen, ja sogar mit einer gereimten Christuspartie versehenen Passion herausgab[3]. Schon hier kündigen sich jene Geschmacklosigkeiten an, die der späteren Passion und dem Oratorium in Deutschland so wenig zur Zierde gereichen; Christus hebt u. a. am Ölberg zu singen an:

Willig, willig ist der Geist,	Das selten kann und tut,
Aber schwach ist Fleisch und Blut,	Was uns zum Guten weist.

Einen entscheidenden Umschwung führte dann Erdmann Neumeister herbei mit seinen 1705 zum erstenmal (in Halle) erschienenen »Geistlichen Kantaten«, in denen der Begriff Kantate definiert wird als »ein Stück Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt«. Von Neumeister übernahm nach eigenem Zeugnis Hunold Menantes das Prinzip der freien Umdichtung und wandte es auf die Passion an mit der Verstärkung, daß er gleich dem Römer Spagna auch die Erzählerpartie des Evangelisten ausstieß. Sein *Blutiger und sterbender Jesus* vom Jahre 1704 trägt den Stoff in freien gereimten Versen vor, »in Versen und sonder Evangelisten, gleichwie die italienischen sogenannten Oratorien, daß alles aus sich selber fließt«, d. h. auf dramatische Art[4]. Die ausdrückliche Berufung aufs italienische Oratorium beweist, wie lange es gedauert, ehe man sich in protestantischen Kreisen der italienischen Kunstform auslieferte. Damit war aber nun auch in

[1] Darauf weisen auch, wie H. Kretzschmar, Führer II₁, S. 55 bemerkt, die für den Königsberger Sprengel nachgewiesenen Altarlektionen zwischen beiden Teilen der Passion von Theile. Bei einer Schütz'schen Passion wären solche ein Pleonasmus gewesen.

[2] Fr. Zarncke, Christian Reuter als Passionsdichter (Bericht der philos.-hist. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften zu Leipzig 1887), S. 329.

[3] Erhalten ist nur das Textbuch. [4] S. oben S. 6, Anm. 1.

Deutschland die Brücke geschlagen von der Evangelienhistorie zum poetischen Oratorium und ein Prozeß beendet, der viel Ähnlichkeit hat mit der schon 60 Jahre früher in Italien stattgefundenen Umwandlung des lateinischen Bibeldialogs zum gereimten Volloratorium Carissimi's und seiner Nachfolger[1]: Fr. Funcke nimmt in Deutschland dieselbe Stellung ein wie der Textdichter der Einlagen zu Carissimi's Oratorien.

Indessen bedeutete die radikale Reform des Menantes keineswegs den Untergang der alten Evangelienhistorie mit biblischer Diktion. Diese blieb vielmehr auf der Tagesordnung, wenn sie auch selten ohne poetische Einlagen und Verwendung anderer spezifisch oratorischer Ausdrucksmittel vorkommt. Scheibe[2] unterscheidet deshalb ganz richtig zwischen »poetischen Oratorien« (im Sinne des Menantes) und Oratorien, welche »poetisch und prosaisch zugleich eingerichtet« sind (z. B. Bach's Passionen), und gibt ausführliche Hinweise, wie dieser Unterschied sich auch im Musikalischen ausdrücke. Die rein »poetischen« Oratorien, heißt es, haben alle Eigenschaften der theatralischen Stücke. Da sie nicht nur zum Schmuck des Gottesdienstes dienen, sondern auch andere Feste verschönern helfen können, weicht ihre Musik grundsätzlich ab vom gewöhnlichen Kirchenstil und darf mit größter Freiheit und skrupellos nach den Grundsätzen dramatischer Charakteristik behandelt werden. Arien können das »freie, lebhafte und ausdrückende« Wesen, die Auszierungen und Ausschweifungen des theatralischen Gesangs bevorzugen, Chöre in derselben kunstlosen aber fließenden und annehmlichen Art geschrieben sein wie die der Oper. Anders das poetisch und prosaisch zugleich abgefaßte Oratorium, das »beinahe gänzlich« nach den Regeln der ordentlichen Kirchenstücke eingerichtet ist und »größere Harmonie« und »behutsameren Ausdruck« verraten, kurz die Ernsthaftigkeit seiner Bestimmung an der Stirn tragen muß. Infolgedessen gelten für seine Arien dieselben Grundsätze wie für den rein kirchlichen Sologesang, für die Chöre aber die, nach welchen Messen und und Motetten ausgearbeitet werden, also die Regeln des strengen Satzes. In den Rezitativen stehen sich beide Gattungen gleich: Feuer, Nachdruck und dramatischer Schwung müssen in jedem Falle vorhanden sein. — Eine Durchsicht der betreffenden Literatur ergibt nun, daß die zweite Darstellungsart fast ausschließlich für die Passion und Dialogkantate älteren Schlages reserviert blieb, daher auch seltener zur Anwendung kam als die erste, die als

[1] S. oben S. 72 f. [2] Kritischer Musikus, 22. Stück (1737), S. 211.

die spezifisch oratorische zu gelten hat[1]. Die meisten der im Verlauf genannten Werke fallen in ihr Bereich.

Seinem Inhalt und poetischen Werte nach nimmt das deutsche Oratorium bis gegen 1760 eine Sonderstellung ein, die am besten an einem Vergleich mit dem Wiener zu erhellen ist. War das Wiener ein künstlerischer Leckerbissen für den Geistesadel, inhaltlich und formal ein Produkt feinster, am Studium der Antike gereifter Bildung, abgeschliffen und bis ins Detail hinein durchdacht, in einer Sprache geschrieben, der höchste Eleganz der Diktion eignete, so bildete das ältere Oratorium Hamburgs ein Stück volkstümlicher Kirchenmusik, war in jeder Beziehung reich an grellen Kontrasten, inhaltlich schwankend zwischen derber Realistik und wahrhaft religiöser Symbolik, in der Sprache schwülstig, unnatürlich bilderreich und an die einfachsten Regeln dramatischer Wahrscheinlichkeit ebensowenig gebunden wie an die der aristotelischen Poetik. Zwar wird man das Wiener Oratorium kaum »frömmer« nennen können als das deutsche; aber in der Behandlung religiöser Dinge im allgemeinen, z. B. in der Auffassung der Person Christi, herrschte in Wien doch ein unvergleichlich edlerer, vornehmerer Ton. In Hamburg unterscheidet sich Christus nur selten in Sprache und Gebahren merklich vom teils rauflustigen, teils sentimentalen Spießbürger der Zeit. Wie Hunold und Brockes als Dichter zu Zeno und Metastasio, Mattheson und Telemann zu Antonio Caldara oder Francesco Conti, so verhält sich das norddeutsche, insbesondere das Hamburger Oratorium zum Wiener.

Und doch, in seiner Unbefangenheit gerade religiösen Dingen gegenüber, in seiner dichterischen und musikalischen Mannigfaltigkeit mutet das deutsche Oratorium nichts weniger als trocken an. Schon das äußere Bild der Partituren ist belebter als das einer italienischen. Statt am stereotypen Wechsel von Rezitativ und da Capo-Arie festzuhalten, zieht man auch andere Formen, soweit sie den lebendigen Eindruck fördern helfen, mit heran, in erster Linie den Chorgesang in seiner ganzen Ausdehnung und Mannigfaltigkeit. Der Reichtum an Chorbildern übertrifft hier alles, was seit Carissimi im Oratorium vorgekommen war. Da gibt es handelnd eingreifende Chöre, kurze, zündende Sätze voll drama-

[1] Das geht auch aus Mattheson's Erklärung (Vollk. Kapellen S. 220) hervor: ein Oratorium sei ein »Sing-Gedicht, welches eine gewisse Handlung oder tugendhafte Begebenheit auf dramatische Art vorstellet« und bestehe »nicht aus gewöhnlichen Kirchenstücken«, sondern sei durchweg »dramatisch abgefaßt und von ziemlichem Umfang wie ein völliger Actus«. S. auch seine Ehrenpforte (1740) S. 204.

tischer Beweglichkeit, Lob- und Jubelchöre im fugierten Stil, Doppelchöre nach Händel'schem Muster, in denen nationale oder ethische Gegensätze zum Ausdruck kommen, einfache Choräle im Satz Note gegen Note, große Choralchöre mit instrumentalen Durchführungen, ja selbst — als ein Spezifikum deutscher Chormusik — Chorrezitative. Demnach darf das deutsche Oratorium mit vollem Rechte »Chororatorium« heißen. In der Verwendung des Chorals lag der vornehmste Unterschied vom italienischen Oratorium. Wie sich durch ihn Dichtern und Musikern Gelegenheit bot, mit einer Fülle von unersetzlichen ideellen Beziehungen zu arbeiten, so gab er dem Oratorium dadurch, daß er es mit der protestantischen Choralkantate und dem geistlichen Volksgesang verknüpfte, die Kraft, sich gegen ausländische Produkte sieghaft durchzusetzen. Die Hamburger Bühne brachte italienische und französische Kompositionen, der Hamburger Dom nie. So sicher zwar der Choral, als Gemeindelied gefaßt, kein eigentlich oratorisches Element ist, weil er die Objektivität der oratorischen Handlung durch Herausfordern subjektiven Stimmungsanteils durchbricht, so skrupellos darf er zugelassen werden, wenn er ideelle Beziehungen zwischen Stoff und Bekenntnis herstellen soll und als symbolisches Zitat gebraucht wird. So läßt z. B. Mattheson in der *Leidtragenden und getrösteten Witwe zu Nain* den Leichenzug den Choral »Nun lasset uns den Leib begraben« anstimmen, Kunzen in der *Judith* die Titelheldin ihre tiefgebeugte Schwester Ketura mit dem Choral »Hoff', o du arme Seele« trösten. Auch dann ist der Choral am Platze, wenn das oratorische Werk gottesdienstliche Funktionen zu verrichten hat, wie die Bach'sche Passion, deren Vorbild aber sofort irreführend wird, sobald jene Voraussetzung fehlt (vgl. Mendelssohn's *Paulus*). Viele der schönsten Wirkungen im norddeutschen Oratorium der nächsten Zeit stehen an Stellen, wo der Choral in der einen oder andern Weise verwendet wird[1].

Aber auch im Punkte des Sologesangs geht das deutsche Oratorium eigene Wege. Zur Orientierung könnte am besten auf Bach's Passionen und größere Kantaten verwiesen werden. Hier wie dort haben wir zwar italienische Seccorezitative und da Capo-Arien, aber der Geist, der darin wohnt, hat eine bestimmte eigene Note. Daß das deutsche Seccorezitativ sich im allgemeinen mehr dem melo-

[1] Über die Einführung von Chorälen s. oben S. 154 (Fromm), 155 (Buxtehude, Theile, Sebastiani). Mattheson irrte, wenn er meint, er selbst erst habe 1705 (wahrscheinlich Druckfehler für 1715) in seiner *Heilsamen Geburt* den Choral zum erstenmal im Oratorium verwendet (H. Schmidt, J. Mattheson S. 70).

diösen, nachdrücklich betonenden der Franzosen als dem vorwiegend deklamatorischen, forttreibenden der Italiener nähert, wurde schon gelegentlich erwähnt[1] und hat seinen Grund darin, daß das deutsche Oratorium kein reines Drama, sondern ein Werk zur Erbauung und Vertiefung der Andacht sein wollte. Selten ballen sich die Ereignisse der Handlung auf Momente so zusammen, daß das echte italienische Secco nicht umgangen werden kann (z. B. in R. Keiser's *Siegendem David*). Daher gibt es hier auch viel mehr beschauliche Cavaten und madrigalische Ariosi mit mehr oder weniger ausgeführten Insrumentalschilderungen, Sätze also, die in retardierendem Sinne wirken (etwa wie »Am Abend, da es kühle ward«). Dennoch wird in den Arien die oft unmäßig breite Anlage der Italiener zugunsten einer knapperen dramatischen Fassung verlassen. Man legt durchschnittlich weniger Wert auf Entfaltung virtuoser Stimmkünste als auf genaue und verständliche Textauslegung, und so finden sich in deutschen Arien viel mehr Wort- und Satzwiederholungen als in italienischen, haben die Melodien viel häufiger Zäsuren, sind aus kürzeren Motiven zusammengesetzt, und vor allem: gehen dem malerischen Sinn viel stärker nach. Die Deutschen sind es, die jetzt nachdrücklich wieder auf die von den Neapolitanern so vernachlässigte poetisch-musikalische Figurenlehre der Älteren hinweisen[2] und sich selten eine eigentümliche Satzstellung, eine Metapher, ein pittoreskes Beiwort entgehen lassen, ohne nicht in der Musik Entsprechendes wiederklingen zu lassen. Man vergleiche eine Arie von Bach mit einer Arie von Leo oder Hasse. Freilich wird dabei dem französischen Grundsatze des »peindre la nature« zuliebe oft genug Schönheit und Vornehmheit geopfert. Am schlimmsten verfuhr man in Hamburg. Wo ein Seb. Bach sich nur andeutend verhält, schlagen Männer wie Keiser, Mattheson, Telemann gleich mit Keulen drein; bei Worten wie »Teufel«, »Hölle«, »Blitz«, »zerreißen« gerät ihre Musik sofort außer Rand und Band und überflutet den Damm der natürlichen Schönheitslinie. Zorn ist ihnen gleich Raserei, Trauer gleich Fassungslosigkeit, Freude gleich Jubel usw. Vielleicht darf man diese barocke »Deutlichkeit um jeden Preis« gewissen Einflüssen des Wiener und des römischen Jesuitenoratoriums, voran denen des Carissimi zuschreiben, dessen Hauptwerke in Hamburg gut bekannt waren. Darauf würde auch der Umstand deuten, daß viele Oratorien (z. B. von Mattheson) alt- und neutestamentliche

[1] Dazu Briefwechsel zwischen Telemann (als Vertreter der französischen) und Graun (als Vertreter der italienischen Richtung), abgedruckt in Bd. 28 der Denkm. deutscher Tonkunst, S. LXV ff. [2] S. oben S. 79.

Gestalten in einundderselben Handlung gegenüberstellen, etwa Christus und Daniel, oder gar Johannes mit Luther konfrontieren[1], ferner, daß das deutsche Oratorium zäh an der Allegorie festhält. Der Allegorienschwulst ist einer der verwundbarsten Punkte dieser Literatur. Man bedauert das Eindringen der Allegorie, die ja bei den Italienern hier und da mit gutem Erfolge angebracht worden war, nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie sich in Deutschland in ungebührlicher Weise breit machte, weil man ohne sie garnicht auszukommen glaubte. Man stellte sie in jede Umgebung und geriet dabei, da man immer nur Tugenden und positive christliche Begriffe, niemals Dämonen, Laster, Untugenden personifizierte, in eine moralische Seichtigkeit, von der selbst der Wiener Pariati noch nichts wußte. Solche Allegorien aber — so erfährt man von Scheibe und anderen[2] — galten damals in Deutschland als spezifische Andachtserwecker, wurden als Vermehrer der Erbauung angesehen und daher Oratoriendichtern angelegentlich zur Beachtung empfohlen. Große, spannende Gegenüberstellungen von Gut und Böse, Sinnlichkeit und Tugend, wie man ihnen bisweilen in der italienischen Literatur begegnet, fehlen, und daher ist denn beim Auftreten von Allegorien im deutschen Oratorium alles auf einen moralisch lehrhaften Grundton abgestimmt, der nicht überall der Frische der Musik zum Vorteil gereichte.

Wie stark überhaupt das Bestreben in Deutschland war, das erbauliche Element nicht zu vernachlässigen, die kirchliche Andacht nicht absorbiert werden zu lassen durch das Interesse am Stofflichen, das zeigt als ein Beispiel für viele Joh. Seb. Bach's sog. Weihnachtsoratorium. Die biblische Historie ist hier nicht fortlaufend im Sinne eines wirklichen Oratoriums in Musik gesetzt, wie es 1664 Schütz tat, sondern dient nur als Reifen für einen Kranz von zahllosen religiösen Betrachtungen. Schritt für Schritt wird die Evangelienrezitation unterbrochen von Chor-, Arien-, Rezitativeinlagen, die einzelne triftige Momente der Erzählung kommentieren, und zwar so, als ob die Singenden selbst dem heiligen Vorgang als Zuschauer beiwohnten. Solche Selbstgespräche, »Soliloquien« oder »Meditationes« genannt, übergab man gern allegorischen Gestalten. Scheibe[3] vergleicht sie geradezu mit dem Chor der antiken Tragödie, der ebenfalls nicht handelnd eingriff, son-

[1] Mattheson: *Daniel* 1725; *Der reformierende Johannes* 1717. S. auch oben S. 134. Im Oberammergauer Passionsspiel hat sich diese Idee bis heute erhalten.

[2] Scheibe, Krit. Mus. S. 189. Chr. G. Krause, Von der musikalischen Poesie (1752), S. 471.

[3] a. a. O. S. 797.

dern nur »dann und wann Teil an den vorfallenden Begebenheiten« nahm. Bei Bach, der sich allerdings den Allegoriekram vom Leibe hielt, heißt es u. a.:

Evangelist (Rec.): Da das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm das ganze Jerusalem.
Eine Altstimme (Rec. acc.):
Warum wollt ihr erschrecken?
Kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?
O solltet ihr euch nicht vielmehr darüber freuen,
Weil er dadurch verspricht,
Der Menschen Wohlfahrt zu erneuen.
Evangelist (fortfahrend): Und ließ versammeln alle Hohenpriester und Schriftgelehrten usw.

und kurz zuvor ebenda:

Chor: Wo ist der neugeborne König der Juden?
Eine Altstimme (Rec.): Sucht ihn in meiner Brust,
Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust.
Chor (fortfahrend): Wir haben seinen Stern gesehen usw.

Der Vorgang ist also der nämliche wie in Bach's und in den hamburgischen Passionen, nur daß hier im Weihnachtsoratorium der oratorische Kern der Begebenheit von der Fülle madrigalischer Einlagen geradezu erdrückt wird[1]. Die Wirkung eines »Oratoriums« hatte Bach freilich auch garnicht beabsichtigt und darf auch heute von dem Werke nicht verlangt werden; es war dazu bestimmt, gleich den norddeutschen Abendmusiken in sechs einzelnen Teilen (Kantaten) an den sechs Feiertagen von Weihnachten bis Epiphanias beim Gottesdienst aufgeführt zu werden. Es gehört nicht eigentlich zur Gattung des Oratoriums, sondern der Kirchenkantate.

Endlich muß noch eins erwähnt werden. Das Betonen des erbaulichen, religiösen Moments durch Einführung christlicher Alle-

[1] Die Tatsache, daß es sich in Werken dieser Art um zwei völlig getrennt nebeneinander herlaufende Vorstellungsreihen handelt, von denen die eine die wirkliche Handlung (Historie), die andere den erbaulichen Kommentar (Meditatio) dazu umschließt, läßt es als sinnlos erscheinen, die Arie »Schlafe, mein Liebster« im Weihnachtsoratorium etwa der an der Wiege sitzenden Maria, das »Erbarme dich, mein Gott« in der Matthäuspassion etwa dem reuigen Petrus zuzuschreiben. Dazu W. Voigt, Zu Bach's Weihnachtsoratorium, im Bachjahrbuch 1908, S. 5f. Interessant ist zu beobachten, wie Metastasio den inneren Widerspruch solcher sich gegenseitig aufhebender Vorstellungsreihen löst, indem er (in der *Passione* und in *Sa. Elena*) das biblische Ereignis sich Schritt für Schritt in den Meditationen so lebhaft widerspiegeln läßt, daß es fast zur Realität momentanen Geschehens erhoben scheint. Vgl. dazu auch das oben S. 32f. über die jesuitischen Exercitia spiritualia Gesagte. Der Ausdruck »Meditatio« ist direkt der jesuitischen Gebetspraxis entlehnt.

gorien mag sicherlich dadurch mit gefördert worden sein, daß Oratorienaufführungen von jetzt an immer häufiger auch außerhalb der Kirche stattfanden, an Orten, wo der Sinn leicht abgelenkt, die Andacht leicht zerstört werden konnte, wenn es an entsprechenden Hinweisen fehlte. Trotzdem z. B. in Hamburg das Oratorium durchaus zur Kirchenmusik gezählt und zwischen seinen beiden Teilen auf eine Predigt gerechnet wurde, löste man es sehr oft und allmählich immer häufiger vom Gottesdienst ab und gab der Aufführung den Charakter eines geistlichen Konzerts. Soweit zu sehn, war es Brauch, gewisse festtägliche Oratorienmusiken (auch Passionen), denen ein großer Teil des Publikums wegen allzustarken Andrangs hatte fernbleiben müssen, wenige Tage nachher außerhalb der Kirche zu wiederholen. Solches war u. a. der Fall bei Mattheson's *Heilsamer Geburt,* die Weihnachten 1715 in der Stiftskirche in Hamburg als Gottesdienstmusik aufgeführt und nachher im sog. Zucht- oder Drillhaus in Konzertgestalt wiederholt wurde. Dasselbe tat später Telemann mit Oratorien und Passionen[1]. Betonte schon Mattheson in Beischriften wie »zu Gottes Ehren, auch mehrer Aufnahm und Beförderung der Music[2]« die Nebenabsicht, Musikliebe und Musikverständnis zu erhöhn, so konnte schließlich Scheibe in bezug auf die Lübecker Abendmusiken sagen, Oratorien seien »geistliche Konzerte, die man, ob sie schon in der Kirche gehalten werden, doch blos der Musik wegen besucht«[3]. Wie hieraus hervorgebt, strebte man die große geistliche Chormusik allmählich zum Gegenstande rein künstlerischer Erbauung und ibren Genuß von gottesdienstlichen oder kirchlichen Handlungen unabhängig zu machen, — eine Strömung, die sich zu gleicber Zeit aucb in Frankreich (Concerts spirituels) und England (Händel) ankündigt und im Laufe der nächsten Jahrzehnte bis ins 19. Jahrhundert hinein in stetem, erfolgreichem Wachsen geblieben ist. In Frankfurt a. M. diente das Armenhaus oder der Saal im Frauenstein (»bei der Frau Scharffin«) häufig als Aufführungsort[4], in Hamburg bisweilen sogar der Saal eines Musikliebhabers[5]. Zwar wurden in den Kreisen der Geistlichkeit über diese Verweltlichung Stimmen

[1] Sittard, Konzertwesen in Hamburg, 1890 S. 65; Allg. mus. Zeitung 1878 Sp. 677; M. Schneider, Denkm. deutscher Tonkunst Bd. 28 S. XLII.

[2] *Der allererfreulichste Triumph* 1718.

[3] Krit. Mus. S. 806.

[4] Israel, Frankfurter Konzertchronik 1876, S. 16; C. Valentin, Gesch. der Musik in Frankfurt a. M. 1907, S. 234.

[5] Keiser's Komposition der Passion von Brockes kam 1712 unter Beteiligung von über 500 Hörern vornehmsten Standes erst in des Dichters Wohnung, dann 1713 erst im Dom zu Gehör.

des Mißfallens laut, und namentlich als Mattheson so weit ging, 1715 Sängerinnen bei den Oratorien im Dom zuzulassen, war das Geschrei groß. Seine Berufung auf Ps. 46, 48 und 68 wollte man nicht gelten lassen. Aber schließlich konnten selbst die eifrigsten pietistischen Wortführer die beginnende Organisation eines öffentlichen Konzertwesens nicht aufhalten: um 1760 bestehen allerorten in Deutschland »geistliche Konzerte« mit Frauenstimmen.

a. Hamburg.

Obwohl das Weckmann'sche Collegium musicum in Hamburg nach kurzer Blüte 1674 eingegangen war, kam nichtsdestoweniger die Kirchenmusik der Stadt allmählich auf ansehnliche Höhe. Lange Jahre hindurch scheint freilich das Absingen der Passion vocaliter und instrumentaliter das einzige größere Ereignis im Hamburger Kirchenjahr gewesen zu sein. Erst 1715 führte Johann Mattheson das Oratorium ein. Damit sicherte er sich aber auch sofort allergrößte Beliebtheit. Nicht nur daß bei solchen Oratorienaufführungen »dreimal so viel als sonst in den Gotteskasten kam«, wie er selbst mit Genugtuung in der »Ehrenpforte« (S. 204) erzählt, auch der künstlerische Erfolg war erheblich. Bürger und Fremde strömten stets in Menge herbei, und häufig mußte Polizeigewalt dem Andrang steuern. Seit 1715 Musikdirektor am Hamburger Dom, lieferte der fleißige, vielbeschäftigte Mann selbst das meiste Aufführungsmaterial und stellte mit 29 Oratorienkompositionen einen Rekord auf, den selbst Händel nicht erreichte[1]. Einige dieser Werke sind für die Hauptfeiertage geschrieben, einige sind Festoratorien zu besonderen Gelegenheiten und ein dritter Teil ist zu Aufführungen an gewöhnlichen Sonntagen bestimmt[2]. Häufig hat der Komponist Beginn, Abschluß und Aufführungsdatum der Kompositionen vermerkt, sodaß über die chronologische Reihenfolge der meisten kein Zweifel besteht. Manche sind in unglaublich kurzer Zeit geschrieben. Der für den Sieg von Belgrad bestimmte *Siegende Gideon* wurde am 15. Sept. 1717 begonnen, am 19. Sept. abgeschlossen und am 26. Sept. aufgeführt, sodaß also zum Ausschreiben der Stimmen und zum Einstudieren nur
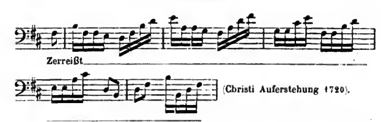
[1] Exemplare, zum Teil Autographe, auf der Stadtbibl. Hamburg. Ein Verzeichnis bei Eitner, Quellenlexikon. Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte (1740) S. 204 ff.; Bitter, Beiträge usw. S. 234: Kretzschmar, Führer II_2 S. 28 f., wo die erste geschichtliche Würdigung steht; H. Schmidt, Joh. Mattheson, 1897 S. 70 ff.

[2] Kretzschmar, a. a. O. S. 28. Bei einigen größeren Gelegenheitskantaten ist fraglich, ob sie dem Oratorium zuzurechnen sind.

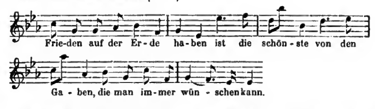
sechs bis sieben Tage blieben. Bereits am 11. Oktober sitzt er an einem neuen Oratorium *Der reformierende Johannes*, das er am 21. Okt. beendet und am 31. Okt. desselben Jahres zur Feier des Reformationsjubiläums aufführt. Diese Schnelligkeit des Produzierens schloß keineswegs Flüchtigkeit der Konzeption ein. Nicht alle, aber einige der Mattheson'schen Oratorien dürfen recht wohl ausgezeichnet genannt werden, wenn auch keiner wagen wird, sie mit Bach'schen oder Händel'schen Stücken zu vertauschen. Was ihrem Ansehn in den Augen der Gegenwart schadet, kommt nicht auf Rechnung des Komponisten allein, sondern liegt an der Geschmacksrichtung des damaligen Hamburg überhaupt. Die Hamburger Oper hatte ja, was ihren literarischen Teil anbelangt, mehr geschmackverderbend als geschmackfördernd gewirkt und ein Publikum großgezogen, das selbst im Rahmen der Passion — man denke an Hunold und Brockes — Dinge vortrug, die heute abstoßend wirken und schon damals von feineren Gemütern wie Bach so empfunden wurden. Darunter litt auch die Musik. Händel, Hasse, Graupner und Graun entzogen sich diesem verderblichen Einfluß, indem sie Italien oder andere deutsche Geschmackszentren aufsuchten; Mattheson und Telemann blieben ihm in ihren Kirchenmusiken auch da ergeben, wo sie mit Aufbietung größten Ernstes schufen. Mattheson selbst faßt gelegentlich die Tendenz des Oratorienkomponisten in die bezeichnenden Worte: »Übrigens muß, um zu solcher seligen Wirkung zu gelangen, die Ausdrückung in den Melodien eines Oratorii (welches so viele Abzeichen als Leidenschaften hat) zwar nicht so wild, aber wol so lebhaft, wo nicht lebhafter seyn als in Opern . . . Die göttliche Materie verdient es viel mehr als die menschliche, daß man sie nicht schläfrig ausarbeite«[1]. Trotz aller Klagen musikfeindlicher Pietisten sorgten Mattheson's Dichter[2] in der That dafür, daß es immer möglichst sensationell herging. Auf eine besonders krasse Stelle im *Daniel* (1725), wo immer ein Sätzchen im *pp* »Winselt, verworfene Teufel« mit einem im *ff* gebrachten Abschnitt »Himmel, seid fröhlich« wechselt, hat schon Kretzschmar hingewiesen, und auch anderwärts unterstreicht Mattheson gern doppelt, wo Bach sich's am nachdrücklichen Hervorheben genügen läßt. Die wilden Epitheta und zügellosen Ausdrücke des Hamburger Opernjargons malt er liebevoll aus. Übertreibungen wie:

[1] Vollk. Kapellmeister S. 221.
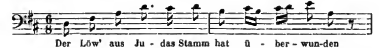
[2] Darunter Ulrich König, der Dresdener Hofdichter, der Hamburger Predigerkandidat Glauche, ein Pastor Schubart und E. Neumeister. S. Ehrenpforte S. 203 ff.
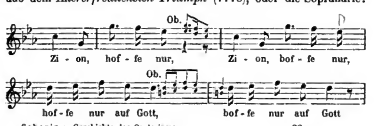


drücken bisweilen auch solche Arien herab, die gut und vielverheißend einsetzen. Melodische Trivialitäten, wie sie einem Italiener nie aus der Feder geflossen wären, kommen häufig vor, z. B. in *Die Frucht des Geistes* (1719):



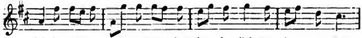
Sie weisen erneut darauf hin, daß diese Oratorien vor allem fürs Volk geschrieben waren und der Schläfrigkeit gewisser »lauer Christen« entgegenwirken sollten. In der Volkstümlichkeit der Melodik liegt nicht zum kleinsten Teile die Verwandtschaft mancher Sätze Mattheson's mit solchen Händel's. Nicht immer streift sie die Niederungen des Geschmacks wie hier; an andern Stellen darf man sich natürlicher, schöner Melodik und wahrhaft innigen Ausdrucks freuen. Unmittelbar an Händel gemahnt z. B. die zündende Baßarie:



aus dem *Allererfreulichsten Triumph* (1718), oder die Sopranarie:



aus dem *Reformierenden Johannes* (1717). Dem Bach'schen Stil wiederum steht die Arie nahe:



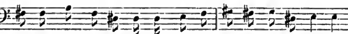
aus: *Das irrende und wieder zurechtgebrachte Sündenschaf* (1721). Mit Bach und Händel zugleich begegnet sich Mattheson in dem ungemein poesievollen Recitativo accompagnato, auf das in der *Heilsamen Geburt Christi* (1715) der Verkündungsengel den Hirten sein »Fürchtet euch nicht« entgegensingt. Mitunter überrascht er gleich seinem älteren Kollegen Reinhard Keiser durch eigene Instrumentationseffekte. Im *Verlangten und erlangten Heiland* wird die Arie des Assaph »Bewegt euch, ihr Zungen der heiligen Saiten« mit dem »stählern Geläute« begleitet; in der *Witwe zu Nain* klingt das eintönige Schreiten des Trauerzuges in den Pizzicati *d a d a* der Violinen wieder. Und auch das sei erwähnt, daß Mattheson Hauptthemen der Einleitungssinfonien gern zu späteren Gesangsstücken verwendet, mithin den Ouverturen Programmcharakter verleiht[1]. An poetischen Einfällen und wohlgelungenen Melodien fehlt es also nicht.

Unter den Rezitativen finden sich Muster ihrer Art. Wie schon im allgemeinen bemerkt, schließen sie sich mehr dem stilo espressivo Bach's als dem stilo recitativo der Italiener an, d. h. es wird nicht nur dem in der Rede herrschenden Gesamtaffekt durch genaue Nachbildung der Hebungen und Senkungen der Stimme entsprochen, sondern jedes wichtigere Wort, jede bedeutendere Wendung erhält einen besonderen melodischen Nachdruck. Das folgende Beispiel ist *Daniel* entnommen und mag zugleich ein Schlaglicht auf die Leistungen der Textdichter Mattheson's werfen. Jesus rezitiert im Wechselgespräch mit seinem alttestamentlichen Partner Daniel:

Mein Da - ni - el! Was dir ge-sche-hen, ist auch an mir zu

se-hen. Es ü-berschwommdes Hasses Flut mich schnell, so-bald die

[1] Beispiele im *Siegenden Gideon*, *Verlangten und erlangten Heiland*, *Reformierenden Johannes* usw.
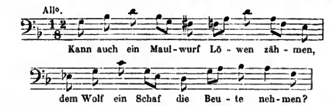


Nächst den Arien gehören die Chöre zu den erfreulichsten Gebilden dieser Oratorien und unter ihnen wiederum die, in denen Choräle verarbeitet sind. Abermals erinnert es an Bach, wenn Mattheson die einzelnen Choralverse durch prächtige Instrumentalritornelle trennt, wie es in der *Heilsamen Geburt* (1715) geschieht, wo die Choraldurchführung »Vom Himmel hoch« mit Zwischenspielen der Violinen und Trompeten den beiden bekannten Bach'schen Bearbeitungen im »Weihnachtsoratorium« (1733/34) aufs frappanteste vorgebildet ist, oder im *Irrenden Sündenschaf*, wo der Choral »O Ewigkeit, du Donnerwort«, diesmal mit Corni da caccia, eindringlich vorgeführt wird. Bisweilen treten Soli als trennende Glieder zwischen die Choralzeilen. Etwas seltener erscheinen Choralfantasien, Sätze also, in denen der Choral in Originalgestalt oder verziert durch alle Stimmen wandert. Ein schönes Beispiel enthält der *Siegende Gideon*, wo das Lied »Ein' feste Burg« mit allem äußeren Pomp eine Bachisch anmutende Durchführung erfährt; ferner die *Heilsame Geburt*. Dieses Oratorium, das ausnahmsweise einen Evangelisten beschäftigt und höchst auffällige Verwandtschaft mit Bach's Weihnachtsoratorium hat, es aber an Geschlossenheit übertrifft, zeichnet sich überhaupt durch kunstvolle Chöre aus, die sonst nicht Mattheson's Sache waren[1]. Als Theoretiker schrieb er ein Langes und Breites über die Fuge, als Praktiker beeilte er sich, schon nach der ersten Durchführung zu Ende zu kommen oder setzte ein da Capo hin. Immerhin bietet ein gewisser nie fehlender dramatischer Zug Gewähr, daß das Interesse auch bei leichter gewogenen Chören nicht völlig schwindet; hielt es doch selbst ein Brahms der Mühe nicht ganz unwert, sich den einen oder andern Chorsatz Mattheson's eigenhändig zu kopieren[2].

[1] Die Hamburger Partitur trägt die Jahreszahl 1715; doch ist durch Mattheson selbst (Ehrenpforte) schon für das Jahr 1705 eine Komposition ähnlichen Titels bezeugt (Stadtbibl. Hamburg?). Ob diese dieselbe ist oder ob es sich, was wahrscheinlicher ist, um einen Druckfehler handelt, bedarf noch der Feststellung Bestätigt sich das erstere, so gebührt Mattheson die Ehre, für die oratorische Behandlung der Weihnachtshistorio einen Kanon geschaffen zu haben, der für Bach wie für Händel (Messias) von bindendem Wert gewesen zu sein scheint. Ohne Zweifel hat Bach, als er sich Oktober bis Dezember 1720 wegen Bewerbung um den Posten des St. Jacobi-Organisten in Hamburg aufhielt, Mattheson'sche Kirchenmusik im Dom gehört.

[2] Im Jahre 1859; s. M. Kalbeck, Joh. Brahms, I, S. 367.

So bilden denn Mattheson's Oratorien eine wichtige Entwicklungsstufe in der Geschichte der Gattung und sichern uns zugleich einen Standpunkt, von dem aus einzelne Züge Bach'scher und Händel'scher Oratorienkunst geschichtlich zu heurteilen sind. In ihre unmittelbare Nähe, aber mehr auf italienische Muster deutend, gehört Reinhard Keiser's *Siegender David* (1728)[1], der die Goliath- und Saulepisode mit Betrachtungen einer gläubigen Seele durchsetzt und in eine begeisterte Loheshymne der Musik ausklingen läßt, was Winterfeld, der das Werk eingehend bespricht[2], wohl mit Recht als einen Hieb auf die damals besonders hitzig auftretenden pietistischen Musikverächter Hamburgs auslegt. Die Musik steht durchschnittlich nicht auf sonderlich hohem Niveau und spiegelt nur in Nebendingen die geniale, schöpferische Natur Keisers wider. Immerhin erfreuen gute Chöre und Doppelchöre der Israeliten und Philister[3], Instrumentalepisoden mit Klangeffekten von besonderem Reiz — zu den Gesängen David's vor Saul spielen z. B. zwei Schalmeien, ein Glockenspiel (»spinetto di campanelle«) und Laute —, vorzüglich deklamierte Rezitative, Arien mit neuen und überraschenden Modulationen. Gewiß ist Keiser's Goliath noch kein Händel'scher Harapha, aber sehr weit ist der Weg zu ihm nicht; man betrachte die schnaubende, von allen Streichinstrumenten unisono begleitete Arie »Kann auch ein Maulwurf Löwen zähmen«:



Neben Franc. Conti's oben (S. 207) erwähnten *David* (1724) gestellt, der Keiser nicht ganz unbekannt geblieben zu sein scheint, nimmt sich der seine als eine sehr bescheidene Leistung aus, zeigt aber doch auch zugleich, worin das deutsche Oratorium vom italienischen nicht erreicht wurde: in der Einführung und Behandlung des Chors und im Einstreuen sinniger, beschaulicher Partien (Soliloquien der

[1] Exemplar (Autograph) in der Kgl. Bibliothek Berlin.

[2] Der evangelische Kirchengesang, III, S. 149 ff.

[3] Darunter der von Winterfeld bruchstückweise mitgeteilte Chor, in dem zu dem chromatisch absteigenden Wehgeheul der Heiden »Wir heulen, indem wir erliegen« Juda seine Freudengesänge »Wir jauchzen bei unsern Siegen« anstimmt.

gläubigen Seele). In der zweiten Hälfte des Oratoriums erscheint der einfach harmonisierte Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«, von Keiser »Choral der Christl. Gemeine« überschrieben.

In wieweit Georg Phil. Telemann auf italienische Vorbilder reagierte, läßt sich nicht sagen, bevor nicht die Musik seiner 1718 für Frankfurt a. M. komponierten *Davidischen Oratorien* gefunden ist. Es waren das fünf größere, vielleicht nach Lübecker Muster gearbeitete Kantaten auf einen Text von Joh. Ulrich König, in deren Mittelpunkt David als Sinnbild Christi steht[1]. Telemann führte sie zum Teil vollständig, zum Teil in Bruchstücken in den Konzerten des Frankfurter Collegium musicum im Frauenstein, später auch in Hamburg auf[2]. Mit ihnen übertrug er Sinn und Liebe fürs Oratorium nach Frankfurt a. M., wo die Gattung von nun an nicht mehr ausstirbt. Telemann's spätere Oratorien mit biblisch-historischem Text — die Passionen ausgeschlossen — sind: *Der Tag des Gerichts* (Text von Alers) und *Das befreite Israel* (Zachariae). Die bedeutendere Leistung ist, wie schon Winterfeld[3] erkannt hat, der *Tag des Gerichts* (1761)[4]. In vier Betrachtungen werden die vier letzten Dinge: Untergang der Welt, Gericht Gottes, Auferstehung, Scheidung der Gläubigen und Ungläubigen erzählt, und zwar in

---

[1] Textbuch der ersten drei in der Stadtbibl. Hamburg. Die Titel sind 1. Davids Sieg wider Goliath. 2. Davids Vermählung und Flucht. 3. Davids Verfolgung und Großmut. 4. Sauls Fall und Selbstmord. 5. Davids Erhöhung zum Throne. Der Dichtung ist eine Lobrede des Pfarrers Joh. Georg Pritius vorangestellt, die sich auch über das italienische Oratorium verbreitet, aber sehr geringe Literaturkenntnis verrät. »Wir müssen auch bekennen, daß die Italiäner in ihren Oratoriis offt sehr glücklich seyn, und hat der Petrucc [Andrea Perrucci?] in seinem Oratorio, so er *la Battaglia spirituale*, ‚den geistlichen Streit' nennet, unter andern ein sonderbares Lob verdienet«. Dazu Israel, Frankfurter Konzertchronik 1876, S. 13ff.; Sittard, Konzertwesen in Hamburg, S. 64; K. Valentin, Gesch. der Musik in Frankfurt a. M. 1907, S. 232; M. Schneider, Denkm. deutscher. Tonkunst, Bd. 28, S. XXVIII. Nach Winterfeld, Der evangel. Kirchengesang III, S. 73, dem Bitter, Beiträge S. 349f. folgt, habe Telemann im Jahre 1728 abermals fünf Oratorien (in Hamburg) komponiert: 1. Der verkaufte Joseph, 2. Der von Jedeckia geschlagene Micha, 3. Der von seinem Sohne und Volke verfolgte David, 4. Der sterbende Simson, 5. Der versenkte Jonas, in denen, jedesmal durch ein Vorspiel eingeleitet, die alttestamentlichen Personen in kurzen Unterredungen und betrachtenden Soliloquien auftreten. Leider gibt Winterfeld keine Quelle an.

[2] z. B. 1724, zwei Kantaten am ersten, drei Kantaten am zweiten Tage. Sittard, a. a. O. S. 64.

[3] Evangel. Kirchengesang, III, S. 72f. mit Notenbeilagen.

[4] Kgl. Bibl. Berlin. Neudruck mit Vorwort von M. Schneider in Bd. 28 der Denkm. deutscher Tonkunst (1907).

der schwungvollen, bilderreichen Sprache, die durch Klopstock's Messiasgedicht für solche Stoffe üblich geworden war. Der von Schilderungen strotzende Alers'sche Text kam Telemann's an französischen Mustern erstarktem Talent für musikalische Malerei auf halbem Wege entgegen; Schritt für Schritt geht er ihm mit dem Griffel des malenden Musikers nach, hier das Einstürzen des Weltgebäudes unter Donner und Blitz, dort das Heransausen des göttlichen Richterwagens, hier das Winseln der Verworfenen, dort das Jauchzen der Seligen in schärfster Realistik zeichnend. Auf diese Weise sind ein paar packende Szenen entstanden: die Donnerarie der »Vernunft«, die Baßarie »Da kreuzen verzehrende Blitze« der »Andacht« mit ihren aufzuckenden Violinfiguren, das große Chorbild »Es rauscht«, und nicht zuletzt die beiden Recitativi accompagnate der »Andacht«: »Da sind sie, der Verwüstung Zeichen« und »Ich sehe, Gott, den Engel deiner Rache« mit diskreten Hornfanfaren. Im Gefolge der Naturereignisse, die das Gericht vorbereiten und der ersten Hälfte des Oratoriums ihr Gepräge geben, stellen sich erst spät die eigentlichen inneren Gegensätze des Dramas ein: Erst mit dem Eintreten Jesu in der dritten Betrachtung schreiten Text und Musik zur Verinnerlichung der Handlung. Jesus selbst wird mit zwei schönen Ariosi als Freund der Gläubigen, als Feind der Gottlosen eingeführt und hebt sich auf der Folie eines freilich mehr als dürftig harmonisierten Chorals »Du Ehrenkönig Jesu Christ« als wahrhaft erhabene Gestalt wirkungsvoll ab. In der vierten Betrachtung bildet die auf altertümlichen Harmonien dreimal hereinschallende Chorapostrophe des dreimal Heilig, zu dem der etwas unvermittelt erscheinende Johannes (Baß) ein pathetisches Solo anstimmt, den Höhepunkt. Im Entwurf darf dieser Abschnitt was freizügige Anlage und poetisches Erfassen der Situation anlangt mit zum Besten gerechnet werden, was die ältere deutsche Oratorienliteratur zu bieten hat. Daß hier ein großes Talent, von der Erhabenheit des Stoffes mit fortgerissen, sein Bestes gab, ist unverkennbar. Leider stehen daneben Sätze von so magerer Erfindung und salopper Durcharbeitung — die meisten Chöre mit Ausnahme des »Lasterchors« und dem »O Gott Jehovah« gehören dazu —, daß der Genuß des Ganzes vielfach getrübt wird. Wo Herzlichkeit und von innen hervorquellendes Gefühl Ausdruck verlangen, versagt Telemann. Wo sich's dagegen um starke leidenschaftliche Erregungen, um Schilderung von Naturereignissen handelt, darf man stets Gutes erwarten; dafür spricht auch sein *Befreites Israel.* Pharaos Untergang, im Lobgesange Israels widergespiegelt, bot hier dem Tonsetzer ähnliche Aufgaben wie dort die Gerichts-

szene. Aber die Wirkung ist nicht halb so elementar, wird namentlich durch unbedeutende Arien, unter denen die des Alts »Wer ist dir gleich, Herr« mit feierlichen Anrufen noch eine der besten ist, abgeschwächt. Neben Händel's *Israel in Ägypten* gestellt, schrumpft das Werk zu einem Pygmäengebilde zusammen[1].

Bis kurz vor seinem Tode (1767) leitete Telemann in Hamburg öffentliche Konzerte; in den letzten Jahren, von 1761 an, neben Friedr. Hartmann Graf, der aber schon 1765 die Stadt verließ, nachdem er sie mit einer Reihe fremder Schöpfungen (Graun's *Tod Jesu*, Hasse's *Pellegrini*, Galuppi's *Pietra in deserto* u. a.) bekannt gemacht hatte[2]. Als Aufführungsort diente seit 1761 der große Konzertsaal »auf dem Kamp«. Im Jahre 1768 tritt Ph. Em. Bach als Dirigent ständiger Konzerte hervor. Außer kleinen Oster- und Weihnachtsoratorien deutscher Meister brachte er 1775 Händel's *Messias*, der freilich drei Jahre vorher schon in Hamburg (zum ersten mal in Deutschland) unter Thomas A. Arne zu Gehör gekommen war[3]; ferner Hasse's *Sa. Elena*, Salieri's *Passione*, Rolle's *Hermanns Tod* u. a. und sein eigenes gefeiertes Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* (1775, Text von Schiebeler). Bach steht hier merkwürdigerweise noch ganz im Banne des alten Hamburger Geschmacks und zeigt sich wenig beeinflußt von der kantablen italienischen Strömung, die sich vom Süden her längst bemerkbar gemacht hatte. Man trifft noch auf jene abgerissenen italienischen Kadenzfloskeln, wie sie um 1740 beliebt waren, auf jene mit lombardischem Geschmack und abgebrauchten Koloraturen ausgestattete Melodik, die in Wien und Dresden längst einer andern Platz gemacht hatte. Unter den Sologesängen haben die des Moses, der gleich dem Christus in seines Vaters Matthäuspassion

[1] Über die »Oratorio« genannten, für die alljährlich in Hamburg stattfindenden Festmahle der Bürgerkapitäne geschriebenen Stücke Telemann's darf hinweggegangen werden. Es sind betrachtende Dialoge allegorischer Gestalten (Trauer, Freude, Dankbarkeit, Haß, Sorge, Religion), mit Chorälen durchzogen und von Sinfonien eingeleitet, Kompositionen ohne sonderlichen Wert.
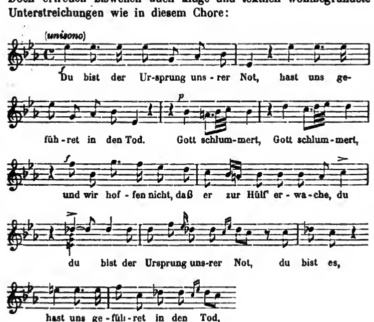
[2] Sittard, Gesch. der Musik und des Konzertwesens in Hamburg, 1890, S. 101. Graf selbst brachte 1780 in der Wiener Tonkünstlersozietät ein Stück *Der verlorene Sohn* zur Aufführung (Exemplar Wien, Musikfr.), das einen Versuch darstellt, das damals in Wien sehr beliebte Mono- und Duodrama aufs Oratoriengebiet zu übertragen. Singende sind: der Sohn (Sopran), der Vater (Tenor), Chor. Rückkehr, Selbstpeinigung, Reue und Wiedersehn mit dem Vater bildet den Inhalt dieses an Affektschilderungen und Idyllen reichen sog. Oratoriums, das nach Schilling's Encyklopädie schon um 1774 in Augsburg entstand und eine gewisse Berühmtheit genoß. Gerber berichtet außerdem von einem Oratorium *Die Sündflut* (für Hamburg?).

[3] Sittard, a. a. O. S. 110, 108.

für Bariton geschrieben und ständig mit Streichorchester eingeführt ist, den meisten Wert. Durchweg vorzüglich und die leicht disponierende Hand eines Meisters verratend sind die Rezitative; so das begleitete, wo Moses um Hilfe fleht »Gott, meiner Väter Gott« und das Volk nach jeder Zeile hineinruft »wir vergehn«, »wir sterben«, »entsetzliches Geschick«; ferner das mit Fagottsoli umschwebte *c*moll-Arioso »Gott, sieh dein Volk« des Moses mit »Organo staccato«, auf das ein die Erfüllung bezeichnender zuversichtlicher *Es*dur-Satz folgt. Die Chöre strotzen noch von Gewaltsamkeiten und doppelt unterstrichenen Gegensätzen. Gleich zu Anfang singt das Volk Israel:



Doch erfreuen bisweilen auch kluge und textlich wohlbegründete Unterstreichungen wie in diesem Chore:



¹ Exemplar in den Bibl. zu Berlin, Hamburg u. a. Dazu Bitter, Beiträge S. 176 ff. und Ph. E. Bach, II; Kretzschmar, a. a. O. S. 201.

Merkwürdigerweise hielt der Münchener Oratorienverein das Werk noch 1864 einer Aufführung wert[1]. — Erscheint bei Bach nur ein einziges Mal ein Choral im Verlaufe des Werks, so stellt J. Schuback, Ratssyndikus zu Hamburg, in seinen *Jüngern zu Emmaus* (1778)[2] einen solchen ans Ende jeder einzelnen Szene und rühmt das im Vorwort als originellen Einfall von sich[3]. In Wirklichkeit gab es vorher nur verschwindend wenig deutsche Oratorien, die sich des Chorals gänzlich entschlagen hatten, sodaß von einer Neuerung nicht gesprochen werden kann. Im Gegensatz zu Bach's feurigem, temperamenterfülltem Oratorium macht das von Schuback den Eindruck einer mit gehörigem Phlegma hingeschriebenen Arbeit. Mit zwei weiteren Oratorien *La passione* und *Betulia liberata* scheint er mehr Mut als Talent an den Tag gelegt zu haben.

h. Lübeck.

Die Abendmusiken Lübecks[4] wurden nach Buxtehude's Tode von dessen Schwiegersohn Joh. Christian Schieferdecker fortgeführt, der seit 1707 als Organist an der Marienkirche bestallt war. Bis zum Jahre 1732, da ihn der Tod abberief, hat er als Komponist zahlreicher Oratorien den alten Ruf Lübecks als Musikstadt zu wahren verstanden. Seine Partituren scheinen sämtlich verloren zu sein, und nur 23 Textbücher erzählen von dem Fleiße des tüchtigen Mannes[5]. Ein gleiches Schicksal hat die 17 Abendmusiken seines Nachfolgers Joh. Paul Kunzen (1732—57 Organist) ereilt, deren Titel ebenfalls nur aus Textbüchern bekannt sind. Besonderen Rufes genoß *Belsazar* (1739), dessen Text Scheibe ausführlich zergliederte und kritisierte[6], wegen der großen Doppel-

[1] Über Ph. E. Bach vgl. auch unten S. 373 f.

[2] Gedruckte Part. (1778—79) u. a. in Berlin, Hamburg.

[3] II. Teil (1779): »Ich gestehe gern, daß ich ein und andern mir sehr schätzbaren Beifall vorzüglich den Kirchenchorälen zu verdanken habe und erwähne dessen also mit desto weniger Bedenken, weil nicht die Ehre der schon seit länger als 200 Jahren vorhanden gewesene Erfindung, sondern nur der Gebrauch auf meine Rechnung kommt, und weil eben in diesem mir bekannt gewordenen Beifalle der Choräle die Ursache liegt, warum ich beym zweiten Teile mich mit denselben noch mehr als vorhin beschäftigt habe. Sie sind ebenso häufig eingemischt als im ersten.«

[4] S. oben S. 142, 155 f.

[5] Stadtbibl. Lübeck; darunter *David*, *Gideon*, *Jephta*, *Samuel*, *Salomo*, *Elias*, *Elisa*, *Hiskias*. Bisweilen wurde auch aus Teilen älterer Oratorien ein neues zusammengestellt. Hierzu und zum folgenden s. Stiehl's bereits oben erwähntes Schriftchen »Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck«, 1886.

[6] Krit. Mus. S. 796. Der Dichter war der sehr geschätzte Brandenburg.

chöre der Meder, Perser und Babylonier. Reichten wie hier die einheimischen Sängerkräfte nicht aus, so verschrieb man sich solche aus Hamburg, ein Beweis, daß an Kosten und Aufgebot großer Mittel nichts gescheut wurde. — Festen Boden in bezug auf die Musik betreten wir erst mit der Amtseinführung von Joh. Pauls Sohn Adolp Karl Kunzen, der, 1757 aus Schwerin berufen, bis 1772 in Lübeck wirkte. Seiner Schweriner Tätigkeit entstammen zwölf Kirchenoratorien ohne besonderen Titel auf die Hauptfeste des Kirchenjahrs[1], zweiteilige gottesdienstliche Festmusiken, die zwar die Bezeichnung »Oratorio« tragen und bisweilen dialogisierende Allegorien einführen, im übrigen aber völlig betrachtenden Inhalts sind gleich jenen zahllosen Festkantaten über Psalmtexte, wie sie von Bach, Telemann, Graupner u. a. vorhanden sind. Anders seine in Lübeck erhaltenen neun biblisch-historischen Oratorien[2], denen gleich hier die zwölf ähnlichen, ebendort aufbewahrten seines Nachfolgers Joh. Wilh. v. Königslöw an die Seite gestellt seien.

Die äußere Anlage aller dieser Werke, von Schieferdecker bis Königslöw, ist die der älteren Buxtehude'schen Abendmusiken. Die Gliederung in fünf große, auf die Weihnachtswochen verteilte Einzeloratorien ist bis auf wenige allen gemein. Die *Ester* (1787) des Königslöw hat z. B. folgende Stoffanordnung:

1. Teil. Die erhöhte Ester.
2. » Mardochais erkannte Rechtschaffenheit.
3. » Esters Erscheinung vor dem Könige.
4. » Hamans gekränkter Stolz.
5. » Hamans Fall.

Da es seine Schwierigkeiten hatte, die Handlungen jedesmal auf fünf große selbständige Teile auszudehnen, ohne der Spannung Abbruch zu tun, so waren die Dichter auf Weitschweifigkeiten und Einlagen angewiesen. Anfangs hilft man sich mit nieversagenden Allegoriegesprächen, die aber später, als man das altmodisch fand und in der Musik Mittel besaß den Sätzen größere Kurven zu gehen, verschwinden. Am meisten Ähnlichkeit haben die Lübeckischen Abendmusiken unter Kunzen mit Bach's Passionen und seinem Weihnachtsoratorium: jedesmal bildet der Choral den Kern, sei es in Gestalt von Choralchören oder Choralarien, sei es in Form des schlichten Gemeindelieds[3]. Oft steht er nur in loser Be-

[1] Großherzogl. Bibl. Schwerin.
[2] Die Titel bei Eitner. In Berlin befindet sich *Israels Abgötterei in der Wüste.*
[3] Angaben der Gesangbuchverse beweisen, daß die Gemeinde mit einstimmte.

ziehung zur Handlung, oft ist er der Ausdruck der »idealen Gemeinde«, oft ertönt er im Munde der Handelnden selbst als sinniges Zitat. Wie stark Bach und seine Textgehilfen mit den Norddeutschen zusammenhängen — oder umgekehrt diese zu ihm in Beziehung standen — beweist so mancher Choralchor Kunzen's, beweist auch eine frappante Stelle seiner *Judith* (1759). Die Heldin bricht auf, um ins Lager der Feinde zu gehn. Es entspinnt sich zwischen ihr und dem Chor folgendes Gespräch:

Judith: Ich gehe —. Chor: Wohin? Jud.: Ins Lager. Chor: Weswegen? Jud.: Mich locket die Gottheit. Chor: Womit? Jud.: Mit Sorgen. Chor: Wodurch? Jud.: Durch Verheißung der Hülfe. Chor.: Wozu? Jud.: Zur Erlangung des Lebens, des Friedens, der Ruh. Chor: Das befördere die Gottheit, wir rufen: Glück zu!

Picander, der Dichter der Matthäuspassion Bach's, und Kunzen's Dichter mögen aus einundderselben Quelle geschöpft haben: aus den alten Frage- und Antwortspielen, die in den frühen Marienklagen eine Rolle spielten. Daß aber die Idee hier glücklich verwendet sei, wird man nicht behaupten können. — Ein Merkzeichen der Lübeckischen Oratorien sind die am Schluß regelmäßig wiederkehrenden Bitten für das Wohlergehn der Stadt und ihrer Einwohner[1]. Ein Beispiel dafür aus Königslöw's *Zuhausekunft des jungen Tobias* (1782):
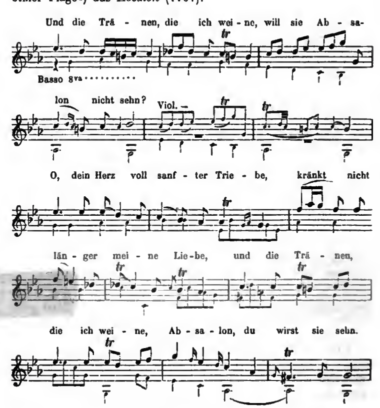
Träufle, Vater, deinen Segen, fruchtbar wie der Sommerregen,
Auf des edlen Rates Chor und auf unsres Lübeck Flor.
Segne Tempel, Schul' und Lehre, uns'rer Börse Wachstum mehre,
Über jedes Bürgers Haus schütte reichen Segen aus.

Diese Epiloge, ein schönes Zeichen für das Hand in Hand gehn von Kunst und Leben, werden stets vom ganzen Chore unter voller Instrumentalbegleitung vorgetragen.

Adolf Kunzen war ein starkes und ursprüngliches Talent, einer von den vielen deutschen Meistern, deren Schaffen zwar nur kleine Kreise zog, aber wohl stets, auch wenn es heute nicht mehr Leben spenden kann, Hochachtung abnötigen wird. Dem Stil nach steht er auf der Linie Mattheson-Bach, ohne mit dem einen die Sucht zu übertreiben, mit dem andern die Kunst des Satzes zu teilen. Manche seiner Arien wird man ohne tieferes Interesse lesen, manches Rezitativ überschlagen, um plötzlich vor originellen Einfällen und wahrhaft schönen und wahren Ausdruckswendungen Halt zu machen. Hier ist's vielleicht ein Ritornell, das durch be-

[1] S. oben S. 141.

sondere Melodik überrascht, dort die Freiheit, mit der ein konzertierendes Violoncell, eine Solovioline, ein obligates Fagott geführt ist, hier erfreut vielleicht der klare, schlichte Ausdruck im Munde einer Nebenperson, dort das Temperament, mit dem der Held des Stückes seiner göttlichen Bestimmung entgegengeht. Als Probe diene der Anfang des Mittelsatzes einer Arie (»Soll mir denn in stiller Plage«) aus *Absalon* (1761):



Imponierend ist Kunzen's Herrschaft über den Chor. Hier erhebt er sich, was freizügige dramatische Anlage und Kombination der Massen anlangt, hoch über Telemann und Mattheson. Mitunter wird man an Händel erinnert, etwa bei den Philisterchören in *Goliath* (1762) oder dem großen Introitus »Herr, wenn Trübsal da ist, so suchet man dich« im *Kananäischen Weibe* (1760).

Wäre gewähltere Thematik vorhanden, so könnte man von Meisterstücken sprechen. Die *Abgötterei in der Wüste* (1758), die besonders reich an Chören ist, auch solchen ohne Begleitung, hat einen für die Zeit typischen Doppelchor

Jauchzet, jauch-zet dem zu Eh-ren, des-sen Wunder sich ver-meh-ren.

der in jauchzend aufwärts getragenen Sequenzen schöne Wirkungen bringt.

Königslöw, seit 1781 im Amte, führte die alte Lübecker Oratorientradition ins 19. Jahrhundert hinüber. Seine ersten Arbeiten stehen noch unter Einwirkung Kunzen's und der älteren italienischen Schule, so der *Joseph* (1784) mit einer interessanten Arie mit ausgeschriebener Cembalobegleitung und guten Chören, von denen der erste als Einleitung zum fünften Teil wiederbenutzt wird. Moderner und bereits ganz vom Hauche Mozart'scher Kantabilität berührt ist *Tod, Auferstehung und Gericht* (1790), vielleicht eins der poetischsten Oratorien, die in Deutschland um diese Zeit geschrieben wurden[1]. Die Technik Kunzen's in der abwechselungsreichen Disposition von Chor-, Solo-, Ensemble- und Orchesterwirkungen ist gesteigert, und durch Aufnahme eines Soloquartetts ist ein neues Mittel zum Vortrag hervorstechender Partien gewonnen. Mit ausnehmend schönem Effekt beteiligt sich ein solches am Schlußchor des ersten Teils »Selig sind, die in dem Herrn sterben«, mit dem Königslöw sinniger Weise auch die zweite Abteilung eröffnet, die zur Auferstehung führt. Das Orchester ist mit anziehenden Aufgaben bedacht und strahlt bei äußerst dezenter Behandlung bisweilen blendenden Glanz aus. Nur der Choral, der schon seit Ende der achtziger Jahre mehr und mehr an Boden verloren hatte, ist stiefmütterlich behandelt. Bald erinnern nur mehr ein oder zwei Choräle an die ehemals innige Verbindung dieser Oratorien mit der Kirche. Und schließlich bröckelte auch noch ein weiterer Stein vom stolzen Gebäude der Lübecker Abendmusiken ab, als 1789 die Verteilung auf die fünf traditionellen Weihnachtssonntage fallen gelassen und die Aufführung auf einen einzigen Tag beschränkt wird. Königslöw's *Eherne Schlange* aus diesem Jahre war das erste Oratorium mit nur zwei Abteilungen. Endlich im Jahre 1810 gingen mit seiner *Zuhausekunft des jungen*

[1] Ein Lob, an dem der unbekannte Dichter nicht geringen Anteil hat.

Tobias die Abendmusiken ganz ein und wurden durch die bis heute üblichen Karfreitagskonzerte ersetzt. Unter den wenigen, die neben und nach v. Königslöw zu Worte kamen, mögen genannt sein Matth. Andr. Bauck, der den ersten Teil eines von Königslöw fortgesetzten *Paulus* (1792) und ein betrachtendes Oratorium *Zeit und Ewigkeit* (1794) schrieb, ferner Jos. Martin Kraus, *Die Feier des Todes Jesu* (um 1792), Mosche, *Das Heil des Kreuzes* und *Die Erbauung von Jerusalem*, A. Mühling, *Abbadona* (nach Klopstock), doch ragen diese beiden letztgenannten Komponisten bereits ins 19. Jahrhundert hinein.

c. Mittel- und Süddeutschland.

Nur wenige Städte Mittel- und Süddeutschlands brachten es in der Zeit von 1700—1800 zu einer geregelten Oratorienpflege; keine davon vermochte sich mit Lübeck auch nur annähernd zu messen. Unter den freien Reichsstädten, in denen die Verhältnisse ähnlich lagen wie hier oder in Hamburg, scheint als die einzige Frankfurt a. M. ältere Oratorientraditionen längere Zeit hoch gehalten zu haben, obwohl es dort nach Telemann's Weggange durchaus an einer führenden Persönlichkeit fehlte. Man begnügte sich mit der Wiederholung älterer oder mit der Aufführung bereits außerhalb bekannter Stücke. Andere Städte, die den beträchtlichen Zuschuß aus der Gemeindekasse, wie ihn regelmäßige Oratorienaufführungen erforderten, nicht leisten konnten oder wollten, lassen es bei Kantaten bewenden und geben sich mit der alljährlichen Karfreitagspassion zufrieden. Vielfach verhielt sich die Geistlichkeit abwehrend. So anscheinend in Leipzig, das bis 1770 in der Oratoriengeschichte ebensosehr in den Hintergrund tritt, wie es in der Geschichte der Passion hervorragt. Joh. Kuhnau hatte auf die deutsche Oratorienbewegung nur mit der Abfassung seiner »Biblischen Historien« für Klavier reagiert. Näher stand dem Oratorium schon sein Nachfolger im Thomaskantorat, Joh. Seb. Bach, wie Passionen, Dialoge und oratorische Kantaten zeigen[1]. Sich indessen der biblischen Historie weiter zuzuwenden, dazu forderte ihn weder das Amt noch eigener Drang auf. Erst das Geschlecht, das nach Bach kam, faßte in Leipzig Zutraun zum Oratorium. Was Gottl. Harrer dafür tat, scheint unerheblich gewesen zu sein[2], dagegen machte Joh. Ad. Hiller durch wohlvorbereitete Aufführungen von Hasse'schen Oratorien für die Gattung Stimmung. Am sentimentalen Messiasoratorium haben dann spätere

[1] S. oben S. 156, 332 f. [2] S. oben S. 224.

Thomaskantoren, insbesondere Joh. Gottfr. Schicht, fleißig mitgearbeitet.

Das Beispiel Leipzig ist bezeichnend für verschiedene andere deutsche Städte, z. B. Schwerin. Hier blühte das Oratorium um die Mitte des 18. Jahrhunderts kurze Zeit unter dem älteren Kunzen, doch mehr in der Form betrachtender zweiteiliger Festkantaten. Einen Umschwung brachten auch hier erst die achtziger Jahre, als Herzog Friedrich von Mecklenburg regelmäßige Concerts spirituels einrichtete, die im Sommer in der Kirche, im Winter im herzoglichen Schlosse Sonntag und Mittwoch abends von sechs bis acht Uhr stattfanden und den Charakter volkstümlicher Kirchenkonzerte trugen[1]. Für sie schrieben Naumann, Hertel, Westenholz, Zinck u. a. eine Anzahl schöner Oratorien und Kantaten. — Darmstadt hingegen scheint weder seinem Kapellmeister Chrstph. Graupner, noch späteren Musikdirektoren Gelegenheit zur Oratorienkomposition gegeben zu haben — die Passion immer ausgeschlossen; ebensowenig Zerbst seinem tüchtigen Joh. Fr. Fasch und Gotha dem begabten Gottfr. Heinr. Stölzel, dessen nur dem Namen nach bekannte Oratorien[2] anscheinend auf Reisen, zum Teil in Italien, entstanden sind. Daß indessen auch kleinere, in der Musikgeschichte sonst wenig hervortretende Orte dem Oratorium freundliche Aufnahme schenkten, lehrt das Beispiel der Stadt Münden, wo der Poeta laureatus und Gymnasialrektor Constantin Bellermann in den Jahren 1726—1735 acht Oratorien schrieb, deren Musik verschollen ist[3]. Vermutlich handelte es sich hier um oratorische Schulakte. Künftige Nachforschungen werden ohne Zweifel manchen ähnlichen stillen Oratorienherd aufdecken, sei es im mittleren, sei es im nördlichen Deutschland.

Eine gewisse Bedeutung errang sich Magdeburg durch die Tätigkeit seines verdienstvollen Joh. Heinr. Rolle. Rolle war, nachdem er mehrere Jahre der Berliner Hofkapelle als Violinist angehört hatte, 1746 zum Organisten, 1752 zum städtischen Musikdirektor in Magdeburg gewählt worden, und als solcher hat er bis zu seinem Tode (1785) den Ruf eines ausgezeichneten Komponisten und tüchtigen Organisators der einheimischen Kirchenmusik genossen. Die Zahl seiner Passionen und Passionsoratorien beträgt mindestens acht, die seiner übrigen Oratorien siebzehn. Unter den

[1] Cramer, Magazin, I, S. 591; Meißner, Joh. Gottl. Naumann, S. 299 ff.

[2] Fétis (Biogr. univ.) schreibt ihm summarisch mehrere lateinische (für Venedig?), italienische und deutsche zu, macht aber nur *Jesus patiens*, *Caino overo il primo figlio malvaggio* und *Maria Magdalena* namhaft.

[3] Fétis, a. a. O. ohne Quellenangabe.

letzteren befinden sich mehrere gottesdienstliche mit Chorälen auf die hohen Kirchenfeste. Eine *Ausgießung des heil. Geistes* (einteilig) für das Pfingstfest[1] interessiert als Vorläufer des Wagnerschen *Liebesmahls der Apostel* namentlich durch die Stelle, wo das Brausen des herniederfahrenden heiligen Geistes instrumental geschildert ist, ein *Oratorium auf Ostern* (zweiteilig) in gleicher Weise durch chromatisch vom tiefen *g* an aufwärts steigende Tremoli der Violinen bei der Szene der Auferstehung des Herrn. Es scheinen aber diese und verwandte Werke der früheren Schaffenszeit Rolles zu entstammen; denn wenn auch eine Reihe origineller Züge auftauchen, zugvolle Chöre und frei angelegte Rezitative, so ist doch nirgends die starke Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, etwa Hasse, zu verkennen, eine Abhängigkeit, von der sich der Komponist im Laufe der siebziger Jahre, die eine allgemeine Stilwandlung mit sich brachte, freimachte. Jedenfalls liegt der Schwerpunkt des Rolle'schen Schaffens nicht in diesen gottesdienstlichen, sondern in den seit 1771 erscheinenden dramatischen Oratorien oder, wie er sie selbst gelegentlich nennt: musikalischen Dramen. Sie verdienen diesen Namen. Nicht nur sind die Dichtungen von Patzke und Niemeyer mit bemerkenswertem Geschick so angelegt, daß die seelischen Katastrophen der biblischen Themen wirkliche Höhepunkte bedeuten, auch die Musik Rolle's trägt Eigenschaften, die sie im besten Sinne dramatisch erscheinen lassen. Dadurch rücken die Werke in strikten Gegensatz zu den handlungslosen, molluskenhaft verschwommenen Arbeiten Ramlerscher Abkunft. Ja die Dichter gehn noch weiter und fügen bisweilen dramaturgische Bemerkungen ein, als ob es sich um ein wirkliches Bühnenstück handle: »Man stelle sich eine Ebene seitwärts des Dagontempels vor« (*Simson*), »Ein Priester mit Weihrauch vor dem Altar, eine Opferschale in der Hand« (*Thirza*), »Hier wird in der Ferne ein murmelnder Donner gehört«, »Der Donner wird immer fortgehört« (*Abels Tod*) usw., Wagnisse, die mit andern zusammen einst lebhaft zur Diskussion gestellt wurden[2]. Aber auch die Führung der Szenen, die Art, wie Erlebnisse und Geschehen exponiert und durchgeführt werden, weist auf Vorbilder, die vom Messias- und Idyllenoratorium der gleichen Zeit weit ablagen. Rolle ist seinen Dichtern mit einer Freiheit und Selbständigkeit gefolgt, die ihm den Vergleich mit Gluck eintrugen[3]. Man

[1] Exempl. dieses und des nächsten handschriftl. in der Stadtbibl. Hamburg.

[2] Vgl. dazu unten S. 365.

[3] v. Bruyk, Lpz. Allg. mus. Ztg. 1867, Sp. 289; Kretzschmar, a. a. O. S. 203.

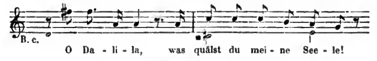
darf freilich, um dem beizustimmen, ihn nicht am Maßstabe seines *Tod Abels* (1771) messen, der zwar in der Schätzung seiner Zeitgenossen und noch später zusammen mit *Abraham auf Moria* (1772) am höchsten stand[1]. Die freundlichen Arien dieses Werks, seine schlichten, situationsgemäßen Chöre sind erst Vorboten jener viel bedeutenderen in späteren Arbeiten. Schon der *Abraham* mit seinem an die kurze Ouverture gehängten machtvollen Anfangschor und den eminent leidenschaftlichen Rezitativen zeigt ein anderes Gesicht. Und kommt man endlich zu *Lazarus oder die Feyer der Auferstehung* (1779), so darf man Rolle in seiner ganzen, wenn auch weder ganz Gluck'schen noch ganz Händel'schen Größe bewundern. Was schon die vorangehenden Schöpfungen auszeichnete: Verzicht auf jede schematische Behandlung, freie, natürliche Verbindung von Solo und Chor, Rezitativ, Arie und Arioso, hier fällt es besonders auf. Vielleicht, daß ehemals die reizenden geschlossenen Sätze, etwa Jeminas »So schlummert auf Rosen die Unschuld ein«, oder Simons große, mit Telemann'schem Griffel geschriebene Arie »In Wetterwolken eingehüllt« am meisten anzogen, heute erscheint uns Rolle's Begabung am größten in der schrankenlos in den Dienst der dramatischen Idee gestellten Verbindung von Recitativo secco, Recitativo accompagnato und Arioso. Wie da jede kleine Wendung belebt ist, jede kurze Anrede oder Aussage charaktervoll umspielt wird von den Instrumenten, wie gebundene und freie Formen in immer neuem Wechsel erscheinen und sich ergänzen! Berichte über die ersten Aufführungen dieses Oratoriums sprechen in den erhabensten Tönen von seinen Wirkungen, und namentlich eine Stelle gruh sich unauslöschlich in die Gemüter ein: jenes kurze Rezitativ des Nathanael, in dem Lazarus' Tod geschildert wird. »Bei den Worten Nathanael's ,Kalter Schweiß' bis ,letzter Schritt' hatte Rolle eine so frappante Modulation gemacht, daß meine ganze Seele hebete und zwar so, daß ich die heyden folgenden Rezitative nicht recht hörte. Die folgende Arie erweckte mich wieder, doch noch nicht recht, indem ich noch zu sehr erschüttert war.« So erzählt einer der ersten Hörer[2].

In vielleicht noch eminenterem Maße sind diese Eigenschaften Rolle's vorhanden in *Thirza und ihre Söhne* (1781), einem Legendenstück aus der Zeit der Christenverfolgungen, in dem die Thirza sieben ihrer Söhne zu Tode führen sieht, ohne dem Tyrannen

[1] Noch 1809, 24 Jahre nach Rolle's Tode, kam der *Tod Abel's* in einer Matinee in Berlin am Flügel zur Aufführung. Allg. mus. Ztg. 1809, Sp. 118.
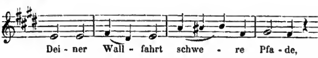
[2] Meusel, Miscellaneen, 1779, S. 56. Die betreffende Modulation erscheint heute sehr bescheiden und keineswegs mehr »frappant«.

Epiphanes gegenüber nur ein einziges Wort ihres Bekenntnisses abzuleugnen, bis sie selbst den Giftbecher nimmt. Die Dichtung ist groß und außerordentlich wirksam gesteigert, eine von den wenigen der Zeit, die noch heute Mitempfinden erregen. Der Komponist wuchs mit dem Stoff. Fast nummernlos, wie eine einzige große Szene, rollt sich das tragische Geschehn ab. Hier zittern Töne von beinahe Händel'scher Größe mit hinein: in der in breitem Tempo gehaltenen Trauerszene der Israeliten »Dunkler, grauenvoller Tag« (mit Soli), in dem Largo »Es ist genug« der Thirza, das den 3. Akt eröffnet, in ihrem Schlußstück beim Abschied vom Leben, wo Dichtung und Musik unvergleichlich, zugleich rührend und packend, zusammenwirken. Ungemein plastisch sind die Charaktere der beiden Söhne Joel und Jedidia sowie des warnenden Chryses herausgearbeitet, starr und herzlos wie der Händel'sche Tyrann Valens in *Theodora* steht der Römer Epiphanes da. Eine Szene, wie sie der Schluß des letzten Aktes bietet: Thirza, ihrer Kinder beraubt, eine christliche Niobe, erhebt sich noch einmal in ihrer vollen Größe vor allem Volk, um prophetisch die Schrecken des jüngsten Tags zu verkünden, — einer solchen Szene sind nur Gluck'sche an die Seite zu stellen. Die Höhe des *Lazarus* und der *Thirza* hat Rolle nicht wieder erreicht, wenn auch keins seiner übrigen Oratorien gänzlich bar an Eigenartigem ist. Viel gerühmt war sein *Sieg Davids im Eichtale* (1776), ebenso sein *Simson* (o. J.) und *Die Befreiung Israels* (o. J.), die zum Teil rechte, frische Erfindung vermissen lassen, zum Teil allzu sentimentale Töne anschlagen. Für Simsongestalten fehlte es den Zeitgenossen Werthers an markiger Kraft, und es berührt heute nicht eben wahrscheinlich, wenn Rolle's Held, ein Sopranist, die schnöde Geliebte mit



ansingt. Auch an Geschmacklosigkeiten fehlt es nicht, obwohl sie selten sind; es erinnert an gewisse alte Kantorenscherze, wenn in *Gedor's Erwachen* (op. posth. 1787) bei den Schlußworten des Satzes »Heilig ist der Herr und unsere Seligkeit, ihn nachzuahmen« sämtliche Stimmen nacheinander mit Imitationen eintreten. Im übrigen ist dieses Stück als ein Vorläufer von Elgar's *Traum des Gerontius* merkwürdig: Gedor tritt in den Himmel ein und genießt, von seinem Schutzengel geleitet, in passivem Schauen die Freuden der Seligkeit. Aus der angemessenen doch nicht hervor-

ragenden Musik sei das Thema der Engelsarie »Deiner Wallfahrt schwere Pfade«:



deshalb angeführt, weil es die ersten fünf Noten mit dem Wallfahrtsthema aus Liszt's *Heiliger Elisabeth* gemein hat.

Rolle's Oratorien genossen in Mittel- und Norddeutschland höchstes Ansehn; das »unser«, das die Zeitgenossen vertraulich und doch auszeichnend vor seinen Namen zu stellen pflegten, zeigt, daß man viel auf ihn hielt. Seine Klavierauszüge waren weit verbreitet, und eine Reihe Artikel aus angesehenen Federn beschäftigten sich mit Auffassung und Stil seiner Oratorien[1]. Dennoch schlugen nur wenige Tonsetzer seine Richtung ein; die meisten stießen sich an dem alttestamentlichen Stoffkreis, der ihnen nüchtern vorkam[2]. Außer den schon oben genannten Ph. Em. Bach und Schuback wären als von Rolle direkt beeinflußt zu nennen: Joh. Phil. Kirnberger, Joh. Christoph Kühnau, Otto Zinck und Nic. Forkel. Kirnberger brachte zwar nur eine kleine einsätzige Kantate *Der Fall der ersten Menschen* (Berlin 1780, der Text aus Bodmer's »Noachide«), die aber sichtlich auf Rolle zurückgeht. Kühnau, »Musikdirektor und Lehrer bey der Königl. Realschule zu Berlin«, konnte mit seinem 1784 im Druck erschienen *Weltgericht* mehrere Jahre Erfolge feiern und sogar auf eine Aufführung in Magdeburg unter Rolle selbst hinweisen. Von der schönen Natürlichkeit Rolle's aber ist hier wenig zu spüren. Kühnau's Ehrgeiz ging höher, er wollte gleich den »unsterblichen Graun, Ph. E. Bach und Kirnberger« als Kontrapunktist glänzen. Selbstgefällig notiert er im Klavierauszug jedesmal, wenn ein Kontrapunkt in der Dezime auftaucht, das Thema in Verkürzung oder Verlängerung erscheint oder eine Fuge sonstwelche Satzgeheimnisse birgt. Geschick und Geschmack wird man ihm nicht abstreiten

[1] In Frage kommen namentlich: A. H. Niemeyer, Über die Vereinigung der Religion, Dichtkunst und Musik (um 1777, auch holländisch); darauf bezüglich die anon. Artikel in Meusel's Deutschem Museum, I 1777, S. 147, 1780 S. 178; Meusel, Miscellaneen, I, S. 53 ff. Wieland, Deutscher Mercur, 1777, I, S. 185; 1787, S. 223. Die alte Frage, ob es berechtigt sei, Christus singend auftreten zu lassen (im *Lazarus*) weist Schubart (Ideen z. e. Aesth. d. Tonkunst S. 117) mit dem Bemerken zurück, daß Christus der Schrift nach in seinem Leben tatsächlich oft gesungen habe.
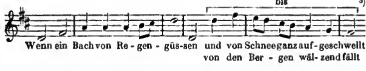
[2] S. unten S. 365 f.
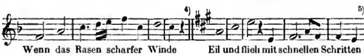
dürfen, in einzelnen Chören werden sogar kräftige Wirkungen erzielt; aber der Mangel an scharf herausgestellten Charakteren, das unausgesetzte Fluktuieren zwischen einfachen und komplizierten Stilelementen läßt es nicht zu abgerundeten Eindrücken kommen. Dazu ein fortwährendes Zerschneiden der »handlungslosen« Handlung durch Choräle. Otto Zinck in Schwerin, der um dieselbe Zeit denselben Text komponierte, erfand schlichter, volkstümlicher, melodiöser, und steht daher Rolle näher. Schön gedacht ist eine Stelle am Anfang, wo Solostimmen einen Choral durchführen und zwischen jede Zeile hinein der Chor immer ein machtvolles »Licht ist sein Kleid« wirft. Forkel's *Hiskias* (1779), eine schwache Arbeit dieses ausgezeichneten Musikgelehrten, ist nur in Nebendingen mit Rolle'schen Oratorien vergleichbar. Eine Komposition von *Davids Sieg im Eichtal* hatte C. F. G. Schwencke im gleichen Jahr in Hamburg zur Aufführung gebracht. Andere Komponisten dieser Richtung sind noch Chrstph. Aug. Gabler in Magdeburg (*Die Pilger am Jordan* 1798), Joh. Gottfr. Schicht in Leipzig (*Die Gesetzgebung oder Moses auf Sinai*, »ein geistliches Drama«, um 1790), Joh. G. Frech in Esslingen (*Abraham auf Moria* um 1812), Wilh. Sutor in Hannover (*Der Tod Abels* 1818), Konrad Kocher (*Der Tod Abels*, Leipzig 1819), Joh. Ev. Fuss in Preßburg (*Isaac*, *Judith*, *Jakob und Rachel*, um 1800, in Duodramenmanier).

Unter den Städten des Südens zeichnete sich Salzburg vor andern aus. Hier waren Oratorien schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Tagesordnung; sie galten als Seitenstücke der von altersher üblichen geistlichen Schulkomödien und wurden teils im erzbischöflichen Schlosse, teils im Salzburger Gymnasium aufgeführt[1]. Leider haben sich nur ganz wenige Kompositionen erhalten. Verloren sind beispielsweise die Oratorien, die Leopold Mozart — nach eigenem Bericht in Marpurgs »Beiträgen«[2] im ganzen zwölf — für den Salzburger Hof schrieb. Nur aus zwei Texten (*Christus begraben* 1741, wiederholt 1755; *Christus verurteilt* 1743, beide vom Salzburger Lokalpoeten Jak. Anton Wimmer) läßt sich die vermutliche Fassung auch der übrigen feststellen: es waren einteilige Dialogkantaten mit Chorabschlüssen, wie sie vordem auch im mittleren und nördlichen Deutschland geschrieben worden waren. Zwei separat vorliegende Arien, die möglicher-

[1] A. J. Hammerle, Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Literatur und Musik, Salzburg 1877, S. 17.
[2] Bd. III (1757) S. 185.

weise dem einen oder andern Oratorium entstammen, zeigen Leopold Mozart als kühnen, großen Entwurf liebenden Textausleger und geschickten Beherrscher des italienischen Kunst-, namentlich Koloraturgesangs[1]; sie lassen das Fehlen der übrigen Musik nur lebhaft bedauern. — Besser steht es um die Kenntnis der Oratorien von Joh. Ernst Eberlin, von 1749 bis an seinen Tod (1762) unter Erzbischof Sigismund Kapellmeister in Salzburg. Die Bibliothek Proske in Regensburg besitzt zwölf seiner Oratorien im Autograph, darunter einige Passionsoratorien (*Der blutschwitzende Jesus*, *Petrus und Magdalena* u. a.), zwei Heiligenoratorien (*Augustinus*, *Der heilige Sigismund*) und ein Tripeloratorium *Der verlorene Sohn*, Arbeiten, die die wohlwollende Meinung, die man Eberlin auf Grund Mozartscher Urteile von vornherein entgegenbringt, zur Hochachtung steigern[2]. Sie verraten einen für seine Zeit ungewöhnlich fortgeschrittenen Stil, den man als kuriose Mischung von neapolitanischen und deutschen Elementen bezeichnen kann. Einige Arien zeigen vollständig Vinci-Leo-Hasse'schen Zuschnitt:





neben die sich die große, im Kulissenstil der Neapolitaner entworfene Arie »Was ist ein sündenvolles Herz« im *Verlorenen*

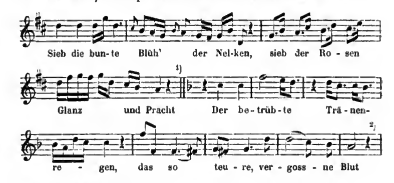
[1] Im Neudruck herausgegeben in Band IX_2 (1908) der Denkmäler deutscher Tonkunst (Bayern) von M. Seiffert. In der Vorrede auch die Wiedergabe des Textes zu *Christus begraben*. Die Tenorarie »So straft Herodes die Verräter« möchte man einzelner an Händel erinnernder Führungen wegen ins Jahr 1766 oder 1767 setzen (Rückkehr mit Wolfgang von der englischen Reise), wenn nicht der Herausgeber aus anderm Grunde und mit ebensoviel Wahrscheinlichkeit die Zeit um 1763 als Entstehungsjahr normierte.

[2] O. Jahn, Mozart, I, S. 263. Auch zu einer Anzahl lateinischer Schauspiele für die Salzburger Gymnasiasten schrieb Eberlin die Musik, darunter zu M. Wimmer's *Sigismundus Hungariae rex* (1761), in dem W. A. Mozart zum ersten Male öffentlich mitwirkte. Dazu A. I. Hammerle, a. a. O. S. 1 f.

[3] Der verlorene Sohn I. Teil. Dazu oben S. 183, 184.

[4] Ebenda, II. Teil. [5] Ebenda.

Sohn (II) als Meisterwerk stellt. Andere wieder prägen, in scharfem Kontrast dazu, eine spezifisch süddeutsch-kantable Melodik aus:



Instrumentalfloskeln wie:
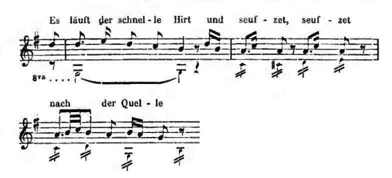


deuten auf Einwirkungen der italienischen Instrumentalmusik (Sammartini) und solche von Mannheim aus[3]. Im übrigen verrät jede Seite die vorzüglichen Qualitäten Eberlin's. Zu rühmen sind treffliche Secco- und Accompagnato-Rezitative, die zwar nicht tiefsinnigen aber würdigen Einleitungssinfonien (einsätzig!) und prächtige Soloensembles, unter denen das weitausgreifende Terzett im *Verlorenen Sohn* (III) zwischen Vater, Mutter und Sohn, gesungen bei ihrer Vereinigung nach der Rückkehr des Verlorenen, als ein Muster seiner Art ausdrücklich hervorgehoben sei. Ein hübsches Soloquartett, durch den Chor verstärkt, beschließt auch das Stück *Die beste Wahl*, das in der Arie der Maria »Herr, verleih mir reine Liebe« (mit 2 Oboen, 2 Soloviolinen, 2 Violen, 2 [unbezeichneten] Klarinetten [?] und Fagott) und in zwei schönen Pastoralarien, darunter:

---

[1] Ebenda I.
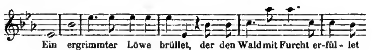
[2] *Petrus und Magdalena* (wörtliche Übersetzung der *Passione* des Metastasio!).

[3] In der Frage nach dem Auftauchen der Crescendo-Bezeichnung rückt übrigens Eberlin (geb. 1702) als ein weiterer Konkurrent neben Jommelli und die Mannheimer. In seinen Partituren finden sich *cresc.* und *decresc.* (!) auch in getragenen Partien ungemein häufig und zwar durchaus im modernen Sinne gebraucht (oft innerhalb von vier Takten).



drei originelle Stücke hat. Eine Geschichte der Passion wird an Eberlin's Passionen nicht vorübergehen dürfen und u. a. an seinem *Blutschwitzenden Jesus* konstatieren, daß um diese Zeit auch im Süden noch der alte chorale Passionston in Gebrauch war, freilich mit merkwürdiger Umkleidung durch moderne Instrumentaleffekte.
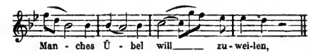
Neben und nach Eberlin waren in Salzburg als Oratorienkomponisten tätig: Casp. Cristelli aus Wien (*Christus incarnatus*, um 1740), Gius. Lolli aus Bologna (*Giacobbe*, Composizione sacra, gedruckt 1745), A. Caj. Adlgasser, von dem einige »geistliche Singspiele« bis in die siebziger Jahre hinein zur Aufführung kamen[1], dessen Name aber nur durch den eines Größeren lebt: Adlgasser schrieb den dritten Teil eines Oratoriums *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (1767), dessen erster von dem zehnjährigen W. A. Mozart bereits 1766 in Angriff genommen worden war[2]. Es ist wunderschöne Musik, die der Knabe unter Beihilfe des Vaters hier machte, Musik, wie sie vielleicht manchem reifen Talent zweiten Ranges damals nicht sogleich gelang, innerlich zwar und äußerlich ganz von Eberlin abhängig und im Grunde nur eine Sammlung der beliebtesten gangbaren Italianismen; des Lehrers Antlitz schaut ebensogut aus der — übrigens sehr frei behandelten — Arie:



wie aus der gelungenen, in Mozart's erster Oper wieder auftauchenden:

---

[1] Marpurg, a. a. O., Hammerle, a. a. O. S. 24 ff.
[2] Gesamtausgabe Serie V, Nr. 1. S. auch O. Jahn, Mozart I (II), S. 56 ff.



Die wenigen Recitativi accompagnate mit ihren zeitgemäßen Übertreibungen wird man nicht ohne Vergnügen lesen und sich freuen, in dem Arienanfang »Hat der Schöpfer dieses Leben« einer wahrscheinlich von der ersten Londoner Kunstreise mitgebrachten Händelreminiszenz zu begegnen[1]. Die (nicht erhaltene) Musik zum zweiten Teile dieses kleinen Oratoriums rührte von Michael Haydn her, von dem noch eine Kantate *Abels Tod* bekannt ist[2]. In späterer Zeit scheinen in Salzburg die »christlichen Schauspiele« mit Musik dem Oratorium immer stärkere Konkurrenz gemacht zu haben, wenigstens sprechen Lokalnachrichten von jetzt an mehr von jenen als von diesem. Am Anfang des 19. Jahrhunderts war Andreas Brunmayer, seit 1802 Organist an der Petrikirche in Salzburg, als Verfasser deutscher Oratorien bekannt.

---

2. Kapitel.

Das Messias- und Idyllenoratorium seit 1750.

1. Allgemeines. Dichtung.

Händel hatte 1759 die Augen geschlossen. Seine Oratorien ein köstliches Erbe, lagen da, der treuen Verwaltung späterer Geschlechter anheimgegeben. An der Art dieser Verwaltung mußte sich nunmehr zeigen, ob man ihn verstanden hatte. Unter denen, die mit ihm geschaffen und gekämpft hatten, lebte sein Geist fort, und das englische Publikum ehrte sich selbst, als es dem Schöpfer des *Messias* im Jahre 1784 ein dreitägiges Musikfest widmete[3]. Aber nicht zugleich mit Händel waren auch seine Nörgler und Neider gestorben, die Besserwisser, mit denen ihn die Praxis so oft und heftig zusammengeführt hatte. Einige von ihnen erhoben jetzt ihre kritische Stimme. Die einen mit der Miene halb wohlwollender Rezensenten, die andern mit der Entschiedenheit von Gegnern. Freilich nicht um Händel's Person und Können handelte

[1] Über Mozart's italienische Oratorien s. oben S. 238f.
[2] Hofbibl. München. [3] Dazu oben S. 321.

es sich — dem wagte man nichts mehr entgegenzustellen —, sondern um sein Oratorium als Ganzes, um sein Oratorienprinzip. Es wurden ihm gegenüber jetzt Forderungen laut, die aufs neue bestätigten, daß kein Grundsatz zur Theorie des Oratoriums, so sicher er seit Jahrzehnten auch ausgesprochen worden war, Überzeugungskraft genug besaß, als daß er nicht durch einen neuen zu ersetzen gewesen wäre. Merkwürdigerweise hat diese Reaktionsbewegung in England selbst die wenigsten Erfolge gehabt, dafür aber um so stärker nach dem Kontinent herüber gewirkt. Um das Wesentliche daran zu verstehen, sind einige Vorbemerkungen erforderlich.

Das Geschlecht, das auf Bach und Händel folgte, leitete sein Empfinden aus ganz andern Quellen her. Ein seltsam gesteigertes Gefühlsleben, ein verändertes Verhältnis zur Religion, zur Natur, zur Gesellschaft brachten zwei Generationen hervor, deren hervorstechendstes Merkmal man in den Ausdruck »Empfindsamkeit« zu fassen pflegt. Auf eine Zeit der Ratio folgte eine Zeit des Sentiment. Mit Gefühl sollte jetzt alles erschöpft werden, Gefühl sollte auch den Verstand besiegen. Und da diesem gegenüber das Gefühl das Einfachere, Primäre ist, so bedeutete diese Hinwendung zur Gefühlsherrschaft zugleich eine Rückkehr zur Natur. In Leben und Kunst sollte alles eliminiert werden, was den Stempel allzu Verstandesmäßigen, Zusammengesetzten trug, damit der unverfälschte Kern, das Gefühlsmäßige und Einfache, hervorträte. In der Musik bedeutete das eine Absage an die kontrapunktische Kunst, eine Hinwendung zur Klarheit und Durchsichtigkeit melodiöser Homophonie: Bach wird von Mozart abgelöst.

In der deutschen Dichtung kommt dieser Gegensatz zum Ausdruck in der Reaktion, die von den Schweizer Dichtern gegen Gottsched angebahnt wurde und in den Freunden der »Bremer Beiträge«, voran Klopstock, ihre stärksten Säulen hatte. Es ist kein Zufall, daß gerade die bedeutendsten Dichter dieser neuen Richtung: Klopstock, Fr. W. Zachariae, K. W. Ramler, später Herder, eine hervorragende Rolle auch in der deutschen Oratoriendichtung spielen. Wie sie durch die Natürlichkeit ihres Empfindens, durch die Neuheit der Sprache und die Aufrichtigkeit ihres Gefühls fördernd auf die deutsche Lied- und Operndichtung wirkten, so schlug sich ihr Einfluß auch im Oratorium heilsam nieder. Ihr Streben nach Ausdruck wahrer Religiosität mußte sie diesem geradezu in die Arme treiben. Klopstock selbst hat sich zwar nicht mit dem Oratorium befaßt, doch aber in zahlreichen Oden oratorische Bildungen nachgeahmt. Durch ihn rückte das religiöse

Moment geradezu in den Vordergrund der großgearteten Dichtung, und man kann wohl sagen, daß er für Deutschland das wurde, was Milton für England und insbesondere für Händel gewesen war: ein Anreger für alle, die sich religiösen Stoffen zuwandten. Der Einfluß des Klopstock'schen *Messias* auf die Musik der Zeit ist noch kaum genügend festgestellt[1]. Nicht nur daß einzelne Tonsetzer ganze Episoden des Gedichts in Musik setzten (Telemann, Reichardt) oder sich künftig Oratorientexte daraus formen ließen (Neukomm, Mühling, sogar Italiener wie Galuppi [*Adam* 1771]), auch die Fähigkeiten der Musiker selbst wuchsen mit der Aufgabe, ihrerseits dem großen Stoffe und seinen Varianten gerecht zu werden. Die begeisterte, von Superlativen überfließende Sprache des Dichters im Verein mit seiner glänzenden Technik in der Aufstellung von Kontrasten spornten die Musiker zu ganz besonderen Phantasieleistungen an. Man vergleiche z. B. die Auffassung Christi in Telemann's *Seligem Erwägen* (1729) mit der in seinem *Tag des Gerichts* (1762), um zu sehn, daß die Vertiefung der dichterischen Leistungen auch eine Vertiefung des musikalischen Ausdrucks mit sich brachte. So hoch Metastasio's Einfluß auf das italienische Oratorium anzuschlagen ist, neben dem Klopstock's im Bereich des deutschen verblaßt er. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts an bildet Klopstock entweder den sichtbaren oder unsichtbaren Hintergrund, auf dem sich die Oratoriendichtung — und mittelbar auch die Oratorienmusik — der nächsten Zeit abheben, wofür das deutlichste Zeichen ist, daß alttestamentliche Oratorien seit 1750 immer mehr zurücktreten und ausgesprochenen Messiasoratorien Platz machen. Geburt, letzte Stunden, Grablegung, Auferstehung bilden von jetzt an die beliebtesten und begehrtesten Vorwürfe und werden bis weit ins 19. Jahrhundert hinein mit nabezu ungeschwächter Teilnahme entgegengenommen. Spezialisten im alttestamentlichen und historischen Oratorium wie Chr. H. Rolle in Magdeburg erscheinen auf längere Zeit nur spärlich und haben auch ihrerseits dem Messiasoratorium seinen Zoll selten verweigern können.

Aber Klopstock's Einfluß auf die Oratoriendichtung macht sich nicht nur in solchen Allgemeinheiten bemerkbar, sondern läßt sich bis in Einzelheiten hinein zu verfolgen. Von seinem *Messias* aus hat vornehmlich das mystische Element seinen Weg ins deutsche Oratorium gefunden. Durch ihn wurden die Erzengel und Erzteufel Miltons bei uns lebendig, tauchten die Schatten des verlorenen Paradieses mit seinen Geheimnissen, die Apokalypse mit

[1] Einen Versuch machte O. Koller, Klopstock-Studien, 1889.

ihren letzten Fragen vor uns auf. Jetzt kommen Oratorien mit der Überschrift »Weltgericht«, »Die letzten Dinge« (Telemann, Zinck, Kühnau, Salieri u. a.), jetzt meditieren Musiker über »Zeit und Ewigkeit« (Bauck, Naumann, Schnyder v. Wartensee) oder versuchen die frommen Schauer der ersten Menschen am Schöpfungstage nachzuempfinden (Bened. Kraus, Possin, L. Ae. Kunzen, Haydn). Ferner, und darin verrät sich die Einwirkung des mit den Schweizer Dichtern einigen Odendichters Klopstock, schleicht sich die Vorliebe für Idyllen ins Herz der Oratorienverfasser, damit einen Ausgleich schaffend zu den gewaltigen Erregungen der Passions- und Weltgerichtsdramen. Es zeigt sich endlich, verbunden damit, eine unbegrenzte Liebe zur Schilderung der Natur, sei es von ihrer furchtbaren Seite mit Erscheinungen von Gewittern, reißenden Strömen, Stürmen, Felsstürzen, Flammenmeeren, sei es von der lieblichen Seite mit Morgen- und Abendstimmungen, Sonnen- und Mondaufgängen, Bachesrauschen, Vogelsang. Und gerade hierin, im detaillierten Ausmalen feiner und feinster Naturstimmungen — am liebsten im begleiteten Rezitativ — liegt einer der anziehendsten Punkte der in Frage stehenden Oratorienliteratur, liegt dasjenige, was uns, die wir mit Haydn's Oratorien vertraut sind, am leichtesten ihren Pulsschlag nachfühlen läßt. Begegnet man Abschnitten, in denen der Musiker dem Weben in der Natur lauscht, so vergißt man, daß die meisten Stücke nicht nur einer Handlung entbehren und statt deutlicher, charaktervoller Szenenfolge verschwommene, mit empfindsamen Betrachtungen übervoll gestopfte Momentbilder geben, sondern auch daß sich die Musik in den Arien und Chören nur zu oft in billiger Allerweltsmelodik bewegt.

Der gefeiertste Oratorienpoet dieser Zeit, charakteristisch für sie in seinen Vorzügen wie in seinen Schwächen, war K. Wilh. Ramler, dessen *Tod Jesu*, *Auferstehung und Himmelfahrt* und *Die Hirten an der Krippe* an Beliebtheit unter einander wetteiferten. Ramler's edler, gefühlvoller Sprache darf es zum guten Teil mit zugeschrieben werden, daß die elende Reimerei der Hamburger Passionsdichter auf immer verschwand. Neben ihm steht Fr. Wilh. Zachariae, ein feiner, musikalischer Kopf, dessen Hauptwerk, die *Pilgrimme auf Golgatha* (eine deutsche Umdichtung der *Pellegrini al sepolcro* des Cl. Pasquini), bemerkenswert dadurch ist, daß es in einigen Hexameterchören dem Musiker nicht ganz leichte Formprobleme aufgibt[1]. Sein Idyllenoratorium

[1] Vgl. dazu Agricola's und Graun's wohl durch Klopstock's Poesie angeregte »Drei verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter«, Berlin 1760.

Die Tageszeiten, eine Nachbildung der »Seasons« des Engländers Thomson († 1748), bietet in kleinerem Rahmen ähnliches wie Haydns *Jahreszeiten*. Auch Herder muß hier genannt werden als Dichter der Idyllenoratorien *Die Kindheit Jesu* und *Die Auferweckung des Lazarus*, für die der Bückeburger Bach die Musik schrieb. Eine Reihe anderer, heute vergessener Dichtertalente — fast alles Geistliche — waren Buschmann in Dresden, Alers in Hamburg, Tode in Schwerin, Niemeyer in Halle, dem Rolle seine Libretti verdankte.

Kommen wir indes auf die eigentliche Reaktionsbewegung zurück, die in diesen Messias- und Idyllenoratorien ihr Ziel erreicht sah.

Einer der ersten, die sich gegen den Mechanismus des italienischen Oratoriums auflehnten und damit ein Seitenproblem zur Opernfrage (Marcello, Addison) schufen, war der Engländer Dr. Brown. In seiner 1763 erschienenen Schrift »A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions etc. of Poetry and Music«[1], wendet sich Brown zunächst (S. 350) gegen die opernhafte Anlage des Oratoriums, namentlich gegen das fortwährende Rezitativ, das in Verbindung mit einer erdichteten, oft unwahrscheinlichen Handlung den Hörer statt zu rühren frostig mache. »Die notwendige Folge dieser offenbaren Unwahrscheinlichkeit ist eine allgemeine Achtlosigkeit auf den Inhalt und eine Aufmerksamkeit, die vornehmlich auf die Musik und Ausführung allein geht«. Alsdann kommen Händel's Oratorien zur Sprache (S. 355). Brown wirft ihnen sechs große Mängel vor, die sich zusammenfassen lassen in die Worte: zu viel Nachahmung einzelner Wörter statt »des Ausdrucks der herrschenden Empfindung«, zu lange Sologesänge mit unnötigen Ritornellen und abgeschmacktem da Capo, zu ausgedehnte, ermüdende Chöre, die zudem oft überkünstlich sind und nicht schlagfertig genug eintreten. Ferner sei auszusetzen eine gewisse Zusammenhangslosigkeit der Stücke untereinander, sodaß der Gang der Handlung nicht scharf hervortritt, ein Vorwurf, der — wie schon oben (S. 269 f.) bemerkt — nicht ganz unbegründet war, aber mehr Händel's Dichter als ihn selber trifft.

Schon Mainwaring, Händel's erster Biograph[2], hatte sich über einige angebliche Mißgriffe des großen Deutschen aufgehalten und

---

[1] Deutsch von J. J. Eschenburg unter dem Titel »Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik«, Leipzig 1769. Im Text ist nach dieser Auflage zitiert. Ein Abdruck der betr. Stellen auch in Hiller's Wöchentl. Nachr. usw. 1769, S. 41 f.

[2] G. Fr. Händel's Lebensbeschreibung (1760), übersetzt von J. Mattheson, Hamburg 1761, S. 130 ff.

seine oft zu starke Instrumentation und andere »grobe und unangenehme Exempel« als Beleg dafür herangezogen. Brown ging dem weiter nach, wird aber seinerseits noch übertrumpft von einem Ungenannten, der 1763, auf Brown fußend, die Argumente gegen Händel von sechs auf zwölf vermehrte und bei aller angeblichen Bewunderung für Händel's Genie am *Messias*, am *Samson*, *Jud. Makkabäus*, *Gelegenheitsoratorium* und *Alexanderfest* allerschärfste, bis ins Detail gehende Kritik übte[1]. Es scheint, als hätte alles auf den Tod des Löwen gewartet, um ihm das Fell über die Ohren zu ziehen.

Diese Ausfälle von englischer Seite trafen zunächst Händel. Aber sie richteten sich schließlich, wie schon berührt, gegen die ältere Oratorienschule überhaupt. Das beweisen ähnliche, ebenfalls nicht nur gegen Händel geführte Hammerschläge von Deutschland aus. In einem anonymen Artikel des »Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783«, dessen Verfasser vielleicht der Herausgeber Forkel selbst ist[2], überschrieben »Über die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien«, zeigt sich in gleicher Weise die überall zersetzende, rationalistische Kritik der Zeit. Der Anonymus lehnt gleichfalls und in genauem Anschluß an die englischen Kritiker das dramatische Oratorium mit den »frostigen und kalten« Rezitativen ab und macht mit Hinblick auf Rolle's geistliche Dramen alle lächerlich, die in Oratorientexte dramaturgische Bemerkungen einflechten, da doch weder Schauspieler noch Dekorationen vorhanden seien. Er tadelt (S. 176), wenn es in Rolle's *Abraham* heißt: »Sieh, dort erhebt der heilige Opferberg sein goldnes Haupt«, da doch niemand im Publikum den Berg vor sich sähe. Was gehen uns ferner, meint er, die Begebenheiten des alten Testaments, die Judas Makkabäus, Ester, Simson, Saul, Abel usw. an. Liegen doch diese viel zu weit ab von unserm Empfindungsleben, als daß sie uns ergreifen oder moralisch erheben könnten? Wichtiger als die »gleichgültige Streiferei eines Haufens indianischer Wilden«, wie sie in Judas Makkabäus erscheint, sei für jeden Empfindenden doch wohl Leiden und Sterben, Himmelfahrt und Auferstehung Christi, denn diese Tatsachen gehen uns persönlich an, interessieren »durch ihre Einwirkung auf unsere christlichen und moralischen Tugenden die ganze Menschheit«. Daher sollten — so lautet schließlich das

---

[1] An examination of the oratorios etc., London 1763; s. oben S. 269, Anm. 2.

[2] Die Tatsache jedoch, daß Forkel's biblisches Oratorium *Hiskias* (s. oben S. 356) nicht gut mit den in diesem Artikel verteidigten Grundsätzen harmoniert, läßt Zweifel an seiner Verfasserschrift aufkommen. Man könnte vielleicht auch an Fr. Reichardt denken.

Ergebnis — die Oratorien »nur höchst selten geistlich, meistens aber moralisch« sein (S. 185), ferner nirgends erzählend oder dramatisch, sondern nur in lyrischer Schilderung verlaufen (188)[1].

Hatte nun bereits Dr. Brown im Anhang seiner »Betrachtungen« als positiven Reformvorschlag ein Musteroratorium vorgelegt, *The cure of Saul*[2], das sich nach Vorbild der Dryden'schen Cäcilienode jeder dramatischen Handlung entschlägt und nur aus aneinandergereihten lyrischen Szenen besteht, vergleichbar einer begeisterten Rhapsodie, so macht jener Anonymus seinerseits ein Muster aus der deutschen Literatur namhaft, den Anfang der Ramler'schen *Hirten bei der Krippe*:

Hier schläft es, — o wie süß! — und lächelt in dem Schlafe, das holde Kind.
Hier schläft das holde Kind vom Stamm des Hirten David.
Hier schläft auf weichem Klee, auf frisch gemähten Blumen
Der Hirten Gott! — Ja, ja, der Hirten Gott!

Mit seinen an Epitheta wie »fruchtbar; nützlich; brauchbar; tugendhaft« reichen Ausführungen kam dieser anonyme Philantrop allerdings etwas post festum, denn Ramler's und Zachariä's Dichtungen datierten schon weit früher und waren längst nachgeahmt; sie sollten indes wohl mehr ein Angriff auf das noch immer nicht sterbenwollende historische Oratorium, insbesondere das Händelsche sein, als neue Perspektiven eröffnen. Der Verfasser hat damit jedenfalls die eigentümliche Richtung des künftigen deutschen Oratoriums scharf gekennzeichnet: Abwendung vom Opernmäßigen, Aufgehn in lyrischer Schilderung mit möglichst viel Natureindrücken, Vermeidung erzählender Partien. Nur mit Widerstreben läßt er das »handelnde Oratorium« gelten, für das ihm Schiebeler's *Israeliten in der Wüste* vorbildlich erscheint. — Somit fand sich Zeno's und Metastasio's Oratorientheorie zugleich mit der Händel'schen fürs erste wieder einmal überholt!

Sicherlich waren diese englischen und deutschen Oratorienenthusiasten zu so radikalem Vorgehn kühn gemacht worden durch die Opernreform Gluck's, die letzten Endes auf denselben Voraussetzungen beruhte und sogar mit ähnlichen Argumenten arbeitete. Die Einwirkung Gluck's nicht nur als Musiker sondern als künstlerische Persönlichkeit überhaupt ist auch im Reiche des Oratoriums dieser Zeit nicht zu verkennen. Vielleicht stand keiner der komponierenden Zeitgenossen Klopstock und der von ihm vertretenen Richtung geistig so nahe wie er, und wohl kaum eine zweite

[1] Vgl. dazu als Gegensatz Scheibe's Ausführungen im Krit. Mus. S. 188.
[2] Über dessen Komposition oben S. 321, 323.

Komposition hätte sich dem von Dr. Brown und anderen ersehnten Oratorienideal bei Vermeidung seiner Schwächen und Einseitigkeiten so angenähert wie die »Hermannsschlacht«, die Gluck 1775 dem Dichter am Klavier vortrug, ohne sie je in Niederschrift zu fixieren. Wäre dies geschehn, so hätten wir wahrscheinlich ein glänzendes Pendant zu Händel's »Alexanderfest« bekommen, eine Schöpfung, die als Gegenstück zu Holzbauer's »Günther von Schwarzburg« (1776) vielleicht den Grundstein zu einem »deutschen Nationaloratorium« gelegt, jedenfalls zu einer bedeutsamen Erweiterung des oratorischen Stoffgebiets Anregung gegeben hätte. Eine solche Erweiterung wäre im Interesse einer vielseitigen Entwickelung des Oratoriums nur zu wünschen gewesen. Denn trat nunmehr an Stelle fortschreitender Dramatik lyrisches Verweilen, an Stelle kraftvoll männlicher Sprache weibliche, weichliche Empfindelei, so war es eben kein Wunder, daß man schließlich wieder bei der Passion landete, wo Erhabenes und Familiäres, Rührungen und Zärtlichkeiten sich zu gleichen Teilen bequem verbinden ließen. Eine neue Sepolcroliteratur beginnt. Klagen und Gegenklagen, wie sie in Klopstock-Telemann's *Mirjam und Deborah* stehen, erinnern unmittelbar an Wiener Marienlamentos aus der Feder Minato's und Draghi's, und ein Titel wie »Die gekreuzigte Liebe oder Tränen über das Leiden und Sterben unsers Heilandes« (Telemann) könnte recht wohl von einem Wiener Jesuiten des 17. Jahrhunderts erfunden sein. Selbst indirekte Hinweise aufs katholische Sepolcro finden sich. Der Karlsruher Kapellmeister Schmittbauer legte sein zweiteiliges Oratorium *Die Freunde am Grabe des Erlösers* (1783) so an, daß es auch bei katholischen Gemeinden aufzuführen war, nämlich der erste Teil bei der Sepolcrofeier, der zweite bei der Auferstehungsfeier[1]. Nicht Zufall ist es ferner, daß zwei von denjenigen Schöpfungen Händel's, die sich durch ihre mehr lyrisch-betrachtende als dramatische Anlage diesem Empfindungskanon am meisten näherten: *Messias* und *Alexanderfest*, — daß gerade diese jetzt vor allen andern durch Wort und Tat gefeiert werden und zu denen gehörten, die Mozart für den Baron van Swieten bearbeitete. Den Maßstab für die übrigen Oratorien Händel's gewann die Zeit erst schrittweis wieder und zwar in demselben Tempo, in dem die »weichgeschaffenen Seelen« der Ramler-Graun'schen Zeit sich zu den männlichen der Goethe-Beethoven'schen abklärten. Eine Generation, die es über sich vermochte, Händel's Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline

[1] Laut Selbstanzeige in Cramer's Magazin, III, S. 1125.

mit der einfachen Umänderung des »Sie« in »Er« als eine Art Passion *Empfindungen am Grabe Jesu* hinzunehmen, wie es tatsächlich in Deutschland geschah, müßte man als degeneriert erklären, wenn nicht Mozart in ihr gelebt und sich noch so mancher andere gefunden hätte, der, wie Reichardt, schon damals die volle Größe Händel's begriff[1]. Auch Männer wie Herder protestierten scharf gegen die verschwommene, sentimentale Oratorienpraxis Ramler'scher Art, ohne doch die Axt am richtigen Ende anzusetzen[2].

Trotz allen Eiferns der Jüngern konnten nun freilich gewisse ehrwürdige Bestandteile des Oratoriums nicht ohne weiteres über Bord geworfen werden. Dazu gehörte die Erzählerrolle. Es berührt seltsam zu sehen, wie Joh. P. Abr. Schulz, der Verfasser des Artikels »Oratorium« in Sulzer's Theorie der schönen Künste, sich über ihre Einführung in Passionen und Oratorien aufhält[3], und wie man doch nicht anders konnte, Beelzebub mit Satan dadurch auszutreiben, daß man das erzählende Moment, das früher dialogisch im Tempus imperfectum zur Erscheinung kam, jetzt unter dem Mantel lyrischer Betrachtung im Tempus Praesentis einführt. Man vergleiche folgende Stelle aus Ramler's *Auferstehung*, um zu sehen, daß sich im Prinzip nichts geändert hatte; da rezitiert eine wesenlose Stimme:

»Wer ist die Sionitin, die vom Grabe so schüchtern in den Garten flieht und weinet? Nicht lange — Jesus selbst erscheinet, doch unerkannt, u. spricht zu ihr: O Tochter, warum weinest du?— Herr, sage, nahmst du meinen Herrn aus diesem Grabe? Wo liegt er? Ach vergönne, daß ich ihn hole, daß ich ihn mit Tränen netze, daß ich ihn mit diesen Salben noch im Tode salben könne, wie ich im Leben ihn gesalbt — Maria, so ruft mit holder Stimm ihr Freund, in seiner eigenen Gestalt: Maria. Mein Meister, Ach! Sie fällt zu seinen Füßen nieder, umarmt ihn, küßt ihn, weint. usw.

[1] Briefe eines aufmerksamen Reisenden, I, 1774, vierter Brief (über Judas Makkabäus).

[2] »Wer singt, erzählt sich etwas in den Rezitativen? Auf einmal eine nützliche Lehre aus der biblischen Geschichte gezogen; durchs Ganze kein Standpunkt, kein fortgehender Faden der Empfindung, des Plans, des Zwecks«. Nachschrift zu »Von deutscher Art und Kunst«. S. auch Hand, Aesthetik der Tonkunst II (1847), S. 573.

[3] »Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmackt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: »Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht« in musikalischen Tönen vorzutragen. Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton tun.«

Auch Herder schwankt zwischen alter und neuer Theorie, wenn er in der *Auferweckung des Lazarus* aus Verlegenheit zwei an der Handlung unbeteiligte »Zuschauer« einführt, um in deren Reden das Bild der bewegten Situation sich widerspiegeln zu lassen: »O sieh, ihm tränet selbst sein mildes Auge« usw. Ph. E. Bach streicht sogar die Evangelistenrolle einer älteren Passion, um sie vor dem Urteil des Veraltetseins zu retten[1], und nur wenige Stimmen, darunter die des Berliners Chr. K. Rolle[2], erhoben sich, um ein Wort für die alte oratorische Art einzulegen. Von jetzt an datiert die völlige Verwirrung der Begriffe über das Oratorium. Schulz spricht das verfängliche Schlagwort »lyrisches Drama« aus; andere kommen und nennen es »geistliche Kantate«, »biblisches Gemälde«, »heiliges Drama« oder gar nur »Singgedicht« oder »Singstück«. Gegen sechs oder acht verschiedene Oratorientypen stehen sich jetzt gegenüber: dramatische und undramatische, zweiteilige und einteilige, alttestamentliche und Messiasoratorien, tragische und idyllische, von denen jede Gruppe wieder in besonderen Varianten auftaucht. Daneben wird über die Frage nach der Berechtigung des Chorals eifrig weiterdiskutiert, ohne daß eine prinzipielle Einigung stattfindet[3]. Die Tatsache, daß einundderselbe Text (z. B. *Tod Jesu*, *Hirten bei der Krippe*) bald mit, bald ohne Choraleinlagen komponiert wird und selbst Rolle's »musikalische Dramen« Choräle haben, läßt auf freie Entscheidung der Komponisten im einzelnen Falle schließen.

Über die Stellung des so gearteten Oratoriums im öffentlichen Musikleben der Zeit ist dem oben (S. 334) Gesagten nur wenig hinzuzufügen. Die Ablösung des Oratoriums aus dem Schoße der Kirche machte auch weiterhin zusehends Fortschritte. Immer häufiger tauchen Berichte über Aufführungen im weltlichen Konzert auf. Man beruft sich auf die Concerts spirituels in Paris, auf Londons Abonnementskonzerte[4] und richtet nach ihrem Muster ständige Oratorienaufführungen in Konzertgestalt ein. Neben Wien, Frankfurt, Hamburg treten Lübeck (Singverein), Berlin (Concerts spirituels), Schwerin (Conc. spirituels), Weimar, Hadersleben, Dresden, Halle usw., über deren Musikleben die Journale der Zeit hinreichend Aufschluß geben. Den in der Kirche bei Gottesdienst

[1] Bitter, Ph. E. Bach, II, S. 18.

[2] Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik, Berlin 1784, S. 81.

[3] Eine kurze Behandlung der Frage aus der Feder eines Zeitgenossen bei Gelegenheit einer Besprechung von Kreußer's Komposition des *Tod Jesu* in Cramer's Magazin, S. 1351. S. auch oben S. 345.

[4] Cramer, Magazin I, S. 566.

oder Vesper auch weiterhin stattfindenden Aufführungen sollten diese Oratorienkonzerte dennoch keineswegs Konkurrenz machen[1]. Sie erwuchsen lediglich aus dem Bedürfnis der Dilettantenchöre nach ernster Chormusik in den Festzeiten des Kirchenjahrs. Da Sebastian Bach und andere ältere Tonsetzer in den Augen der jüngeren »gothische« Gestalten waren, griffen zumeist die Musikvereinsdirigenten selbst ein und schrieben, wie Lokalgeschmack und zuständige Musikverhältnisse es forderten. Welchem Verlangen sie damit entgegenkamen, beweist der Umstand, daß die meisten ihrer Arbeiten im Klavierauszuge, viele sogar in Partitur gedruckt wurden und sich weit verbreiteten. Oratorienauszüge von Homilius, Türk, Rolle, Westenholz waren zu ihrer Zeit ebenso allgemein bekannt wie Auszüge Hiller'scher Singspiele.

2. Musik.

Entsprechend der teils in empfindsamer Lyrik, teils in breiter Epik aufgehenden Dichtung zeigt auch die Musik dieser Messias- und Idyllenoratorien ein doppeltes Gesicht. Eine erste Gruppe Tonsetzer verrät deutlich das Bestreben, vom Mechanismus des italienischen Oratoriums loszukommen, indem sie nicht nur die Formen der Ausdehnung nach zusammenzieht — oft auf ein Maß, das in der Arie fast dem Liede entspricht —, sondern auch im Ausdruck alles Breitspurige, Gewagte meidet, um der Natürlichkeit und Leichtverständlichkeit zum Recht zu verhelfen. Sie arbeitet mit nur geringem Aufwand von Mitteln und begnügt sich mehr durch liebliche, rührende Züge als durch Kühnheit und Großartigkeit zu bestechen. Zum Teil ist Gluck, zum Teil die Berliner Liederschule und das aufblühende Singspiel Ursache dieser Vereinfachung gewesen. Ja des letzteren Einfluß war so groß, daß viele dieser kleinen Oratorien, z. B. alle Kompositionen der Ramler'schen *Hirten bei der Krippe*, etwas von dessen kleinbürgerlichem, volkstümlichem Ton abbekommen haben, von einem Tone, der sich vielleicht nicht überall deckt mit dem, was eine hohe Ästhetik vom Oratorium fordert, doch aber vielen zu einem eigentümlichen Schmuck gereicht. — Dieser ersten Gruppe steht eine zweite gegenüber, die ebenfalls italienische Vorbilder zu überwinden trachtet, aber mit so wenig Energie vorgeht, daß nur Kompromisse zwischen italienischer und deutsch-bodenständiger Ausdrucksweise zustande kommen. Die empfindsame italienische Melodik, über deren Eindringen seit den

[1] Weinlig's *Christ am Grabe Jesu* (1788) trägt die Bemerkung, es sei »sowohl in der Kirche wie im Konzert« aufgeführt worden.

siebziger Jahren oben (S. 225) gesprochen wurde, trifft bei ihr mit der feurigen, bilderreichen Tonsprache nach Art der älteren Hamburger zusammen, und das ergibt ein Stilgemisch, über dessen Reinheit man billig in Zweifel sein kann. Demzufolge stellt die musikalische Produktion der siebziger und achtziger Jahre, im Ganzen betrachtet, das Bild eines merkwürdig unruhigen, stilistisch schwankenden Schaffens dar und hinterläßt den Eindruck, als ob die verschiedenen Elemente, die gleichzeitig in der italienischen, französischen und deutschen Oper, im Singspiel und im Liede ein gesondertes Dasein führten, im Oratorium zu gleichen Teilen hätten vertreten sein sollen. Auf dieser Durchgangsstufe stehen Männer wie Joh. Fr. Agricola, Ph. E. Bach, E. W. Wolf, Westenholz, Homilius, Rolle, Kunzen, Türk, also zumeist solche, die in nord- oder mitteldeutschen Städten seßhaft waren und deren ältere Traditionen fortpflanzten. Andere wie Naumann, Witt, Rosetti, Pleyel, Reichardt, Haydn, die zur italienischen Kunst ein näheres Verhältnis hatten, leiten von ihnen aus ins 19. Jahrhundert hinüber.

Eine erste große Gruppe bilden die Passionsoratorien und Passionskantaten, in denen die sentimentale Saite der Zeit am stärksten vorklingt. Eine ausführliche Besprechung dieser Gruppe gehört ins Bereich der Passionsgeschichte, doch müssen hier, ihrer engen Verwandtschaft mit dem Oratorium wegen, wenigstens die Hauptwerke genannt werden. Schon Telemann's *Seliges Erwägen* (1729), aus neun einzelnen »Betrachtungen« bestehend, gehört mehr der Passionskantate als dem Passionsoratorium an. Später ließ er folgen *Die gekreuzigte Liebe*, ein im ganzen geschmackloses, nur teilweise tiefer berührendes Werk; *Mirjam und Deborah* in Dialogform, reich an schönen, namentlich im Instrumentalpart subjektiv gefärbten Stellen; ferner eine Komposition von Ramler's *Tod Jesu* (1757) mit ausdrucksvollen Rezitativen und wirksamen, ernst und feierlich gehaltenen Chören, deren letzter »Hier liegen wir, gerührte Sünder« an Bach gemahnt. Im Gefolge Telemann's erscheinen K. H. Graun mit seinem vielgepriesenen *Tod Jesu* (1755), Kreusser und Joh. Chr. Fr. Bach in Bückeburg mit Kompositionen desselben Textes; ferner Johann Ad. Scheibe (*Der wundervolle Tod des Welterlösers*[1]); Joh. Wilh. Hertel mit einem würdevollen, gut gearbeiteten *Sterbenden Heiland* (um 1767); Joh. H. Rolle (*Die Freunde unter dem*
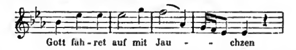
[1] Kgl. Bibl. Berlin im Autograph. Der Text rührt vom Komponisten her und ist in Klopstock'scher Manier gehalten, dessen Einfluß sich — seltsam genug — in der Einführung einer »Cidli« als Freundin des Lazarus bemerkbar macht.

Kreuze); G. A. Homilius mit einem etwas altmodischen *Messias* (1780); Weinlig, *Der Christ am Grabe Jesu* (1788); Franz Dunkel in Dresden, *Die Engel beim Kreuze Jesu* (1790); Georg Wilh. Gruber in Nürnberg, *Die Feier des Todes Jesu* (um 1780); E. W. Wolf, *Jesus in Gethsemane*, der, in den Chören sinnvoll und poetisch, in den Arien vom Koloraturgift der Italiener infiziert ist; J. P. Abr. Schulz, *Maria und Johannes* (1789), einem für die Zeit und die Gattung typischen Stücke, voller Übertreibungen sowohl nach Seiten des Weinerlichen wie des Leidenschaftlich-Pathetischen, doch nicht ohne musikalischen Wert[1]. Zwillingsstücke dazu sind Fr. Ant. Rosetti's *Sterbender Jesus* (1786) und *Jesus in Gethsemane* (1804), beide reich an schönen Zügen, namentlich begleiteten Rezitativen und ausgesuchten Instrumentaleffekten; Friedr. und Fr. Ludw. Benda, J. M. Kraus, Bergt, Teyber, Witt, Herm. Uber (*Die letzten Worte des Erlösers*) schließen sich an und leiten über Beethoven (*Christus am Ölberg* 1803), Schicht (*Ende des Gerechten*, *Feier der Christen*, *Die letzten Stunden des Erlösers*), zu Destouches (*Die Anbetung am Grabe Jesu*), Sig. Neukomm (*Christi Grablegung*), K. L. Drobisch (*Des Heilands letzte Stunden*) und Spohr (dasselbe, 1835) über, mit dem das sentimentale Passionsoratorium zu verschwinden beginnt. Spätere Passionsoratorien zeigen moderneres Gepräge und Hinneigen zu der scharf umrissenen Form des alten, dramatisch angelegten Passionsoratoriums Bach's. Besonderer Beliebtheit erfreute sich Zachariae's Text *Die Pilgrime auf Golgatha*, der u. a. von Albrechtsberger in Wien, Georg Abr. Schneider in Berlin und Joh. Balth. Kehl in Bayreuth in Musik gesetzt wurde. Am selbständigsten und bereits von romantischen Einflüssen umspielt ist Schneider's Arbeit, bemerkenswert namentlich durch ihre Bläserensembles; Albrechtsberger's solide, aber wenig anregende Komposition hat noch altitalienischen Zuschnitt, während Kehl wiederum der modernen Strömung nachgab, wie die dreifachen Geigentremoli beweisen, mit denen er das Niedersteigen des Engels illustriert.
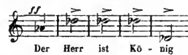
Eine zweite große Gruppe bilden die Himmelfahrtsoratorien (-kantaten). Das Hauptwerk war Ramler's *Auferstehung und Himmelfahrt*, eine Fortsetzung seines *Tod Jesu*, komponiert von Telemann (1760), Agricola, Scheibe, Ph. E. Bach, J. G. Krebs (1774), Zelter (um 1807) u. a. Personen der heiligen Geschichte treten auch hier nicht auf; nur indirekt, aus empfindsamen Monologen wesenloser Gestalten erfährt der Hörer von den Einzelheiten

[1] Noch 1840 und 1849 veranstaltete die Berliner Singakademie Aufführungen.

des wunderbaren Vorgangs; Betrachtungen und subjektive Gefühlsevolutionen überwiegen. Ein musikalisches Seitenstück, das an Berühmtheit mit dem Graun'schen *Tod Jesu* hätte rivalisieren können, wurde von keinem der Genannten geboten. Am meisten bewundert war die Komposition von Ph. E. Bach (1787), die bei ihrem Erscheinen als »opus artificium et divinum« begrüßt wurde[1]. In der Tat stellt sie alle andern in den Schatten sowohl durch die großartige Auffassung des Ganzen wie durch einzelne hervorragende Details. Es ist das erste größere Werk auf dem Kontinent, das unter dem Eindrucke von Händel's *Messias* entstand. Schon die ersten Nummern verlaufen in einem Crescendo, wie es so leicht keinem Bach'schen Zeitgenossen geriet. Wie aus dumpfen Grabesmauern heraus steigt ein mysteriöser Unisonogesang der Bratschen und Bässe als Einleitung, unheimlich und spannend; er bereitet den Übergang vom Tod zur Verklärung vor. Der erste Chor »Gott, du wirst nicht zugeben, daß dein Heiliger die Verwesung sehe« setzt zaghaft, unschlüssig, zweifelnd ein und legt einen merkwürdigen Nachdruck auf das Wort »Verwesung«. Alsbald folgt eins der machtvollsten Rezitative, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland entstanden: »Judäa zittert«, mit dem sich das Bild eines leidenschaftzerwühlten Gemüts entrollt, musikalisch mit ungemein einfachen Mitteln gezeichnet: zum Streichquartett wirbelt unablässig eine Pauke. Und so schließt sich ein Glied ans andere bis zum Chore »Triumph, des Herrn Gesalbter sieget«, dessen Tonsprache an Originalität zu wünschen übrig läßt, der aber an seiner Stelle den gewünschten Effekt tut, nämlich den Sieg der Osterstimmung zu bekräftigen. Aber Bach steigert weiter. Über ein konventionelles Duett und zwei virtuose Baßarien hinweg, von denen die erste »Der Heilige stirbt für Verräter« mit konzertierendem Fagott, die zweite »Der König ziehet in sein Reich« mit Trompeten begleitet wird, geht es zum Chore:
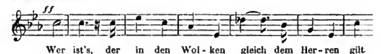


der neben manchen äußerlichen Wirkungen treffliche, ja geniale Einfälle hat. Die unison daherbrausenden Rufe
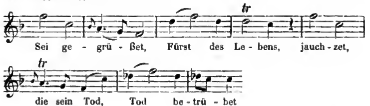


[1] Musikal. Almanach f. Deutschland a. d. Jahre 1789.

und die mit Beethoven'schem Feuer hineingeworfenen Soli der Männerstimmen:
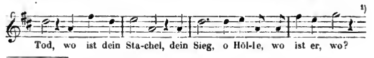


werden jedem im Gedächtnis bleiben, der mit diesem Bach'schen Werke Bekanntschaft geschlossen hat. Eine Fuge »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« krönt das stolze Chorgebäude. Der starke Strom von Inspiration, der durch das Ganze flutet, die prunkvolle Instrumentation und manche dankbare Arie lassen es schwer begreiflich erscheinen, wie das Werk so schnell vergessen und aller Ruhm auf Graun's *Tod Jesu* gehäuft werden konnte. Wahrscheinlich haben es verschiedentliche allzuschnell veraltete Wendungen zu Fall gebracht, wie überhaupt Ph. E. Bach's späteres Schaffen an jenem Dualismus zwischen Alt und Neu krankte, dem so mancher andere tüchtige Künstler dieser kritischen Übergangsperiode zum Opfer fiel.

Neben Bach's Leistung nimmt sich die von Joh. Gottfr. Krebs viel nüchterner aus; ihre Fugen sind rechtschaffene Kantorenfugen, ihre Arien melodiöse, aber unpersönliche Gebilde. Typisch für die Melodik der ganzen hierher gehörenden Komponistengruppe ist der Ausschnitt:
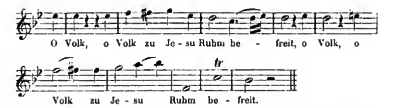


Agricola überrascht durch manchen guten Einfall. Die Tenorarie »Sei gegrüßet« schreibt er mit konzertierender Orgel, eine andere, an Hasse'sche Muster sich lehnende »Mein Geist, voll Furcht« erfreut durch schöne Melodik. In den Chören herrscht Schwung und treffliche Deklamation. Hervorzuheben sind der vollinstrumentierte, drei Trompeten und Pauken verwendende Chor:



[1] Vgl. dazu Händel's Duett über den gleichen Text im *Messias*.

und der mächtige, Chor gegen Chor, Orchester gegen Orchester stellende Satz »Der Herr ist König« — »Jauchzet ihr Himmel«.

Einen andern Text als den Ramler'schen bearbeitete der 1789 als Schweriner Kapellmeister gestorbene Karl A. F. Westenholz in seiner *Auferstehung Jesu Christi*. Auch hier fällt das fortwährende Fluktuieren zwischen altem und neuem Stil auf. Noch hat sich die Melodik nicht durchgerungen zur Subjektivität der damaligen Moderne, noch erscheinen nur spärlich harmonische Neuheiten (darunter freilich der übermäßige Terzquartsextakkord), noch weiß der Tonsetzer nicht, ob er im Sologesang der alten deutschen Einfachheit oder welscher Brillanz Zugeständnisse machen soll. Seine zwei Gattinnen waren Sängerinnen. Daraus erklären sich unpassende virtuose Stellen wie:

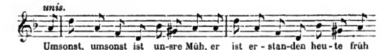


Deutsches Gemüt offenbart sich aber in der innig hervorquellenden Melodik bei »O mein Erlöser, das bist du« der ersten Arie, und auch mancher der volkstümlich gehaltenen Chöre legt für Westenholz' freundliches Talent gutes Zeugnis ab. Die *Auferstehung* des ausgezeichneten Schriftstellers und Kritikers Joh. Ad. Scheibe[1] ragt kaum über den Durchschnitt hinaus, und auch des Abtes Vogler *Auferstehung Jesu* (1777)[2] ist nur deshalb erwähnenswert, weil sie bereits das ganze eminente Geschick ihres Verfassers im Ersinnen neuer Instrumentationswirkungen zeigt. Mit wenigen hohen Flötentönen, geteilten Fagotten, aufsteigenden Klarinettengängen, plötzlichen Posaunenstößen sind hier namentlich in den schaurigen Partien der begleiteten Rezitative einzelne neue und delikate Effekte erreicht worden; zu ihnen gehören die der Tenorarie »Laß mich nicht, Unerbittlicher«, wo sich zum begleitenden Gesamtorchester ein Concertino von Oboe, Klarinette, Horn und Fagott gesellt. Im übrigen bewegen sich Ausdruck und Melodik des nur einen einzigen Solisten (Tenor) beschäftigenden Werks in den Geleisen des Herkömmlichen. Eine *Auferstehung* des aus

[1] Autograph in der Kgl. Bibl. Berlin.
[2] Großherzogl. Bibl. Darmstadt.

Mozart's Biographie bekannten Ign. v. Beecke scheint verloren zu sein. Der beiden Weimaraner E. Wilh. Wolf *Sieg des Erlösers* (1788) und Fr. Ludw. Benda *Andenken an die Erlösung des Gottmenschen* (1783)[1], empfindsame, nicht uninteressante Arbeiten, gehören mehr der Gattung der Kantate als des Oratoriums an.

Eine zweite Gruppe von Himmelfahrtsoratorien schränkt das betrachtende Element auf ein Minimum ein und läßt dafür dem dramatischen weiteren Spielraum. So geartet sind die von Sauppe, Reichardt, E. W. Wolf und Witt. Die kleine Arbeit von Sauppe[2] hat ein paar reizvolle Episoden, darunter ein Quartett zwischen Salome, den beiden Marien und Jesus; Jesus deklamiert in ariosem Rezitativ, während die drei Frauenstimmen in halben Noten eine Choralmelodie darüber anstimmen. Nur einmal verliert der Komponist die Würde des Stoffs aus den Augen, in dem »Chor der Hüter beim Grabe«:



Auf kleine Verhältnisse zugeschnitten wie dieses Werk ist auch Joh. Reichardt's *Sieg des Messias* (1784), wo Konventionelles und Originelles sich die Wage halten. Auffallend ist des Komponisten Vorliebe für Bläserakkompagnement ohne Streichermitwirkung; so in der hübschen Sopranarie: »Freue dich nicht, meine Feindin« (Oboe solo, Corni, Fagotti) und in dem langen, eigenartigen, durchweg unisono geführten Chore »Man singt mit Freuden« (Flauti, Oboi, Corni, Fagotti). Man darf darin ein Zeichen für die wachsende Emanzipation des Blasorchesters erblicken. Die guten, durchweg in modernem Duktus gehaltenen begleiteten Rezitative haben leider alle minderwertige Arien im Gefolge, und die übelste darunter ist seltsamerweise gerade die mit dem Text »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«. Auch in diesem Oratorium bilden übrigens — wie in allen voraufgehenden — einfach harmonisierte Choräle den Hinweis auf die ehemalige Verbindung des Oratoriums mit der Kirche. Ernst W. Wolf's *Erscheinung Christi* (1787) zeichnet sich durch eigenartige Anlage insofern aus, als der große, pompös instrumentierte, in der Modulation freilich dürftige Anfangschor »Er ist er-

[1] Beide in der Großherzogl. Hofbibl. Schwerin.

[2] *Die siegreiche Auferstehung Jesu Christi.* Exemplar Kgl. Bibl. Berlin. Nach Cramer's Magazin I, S. 185 war Sauppe 1782 Musikdirektor in Hadersleben und fleißiger Dirigent von Oratorienaufführungen daselbst.
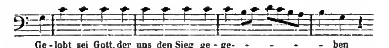
standen von seinem Falle« nicht weniger als sechsmal in aller Breite mit demselben Text wiederholt wird: eine Art Riesenrondo. Was an Arien, Ariosi und Rezitativen dazwischenliegt, wiegt nur leicht; in den Choralchören seiner Passionskantate *Jesus in Gethsemane* und in der vielgerühmten Osterkantate (1782) hat Wolf gezeigt, daß er Besseres geben konnte. Außer Vergleich mit ihm steht der Öttingen-Wallersteinsche Kapellmeister Friedrich Witt, einer der geschätztesten Symphoniekomponisten der Haydn'schen Zeit, mit seiner *Auferstehung Jesu.* Sie dürfte nahe an den Ausgang des Jahrhunderts zu setzen sein; denn wenn auch noch bezifferter Baß vorhanden und das Orchester das alte ist, so weist doch der reife, bewegliche Stil, die vielseitige Melodik, die dezente Behandlung der Instrumente schon auf die Zeit des letzten Haydn. Die Arien laden weit aus und erinnern vielfach an Naumann. Auch das Heranziehen eines Soloensembles gehört zu den fortschrittlichen Zügen. Welchen Einfluß die hausbackene Diktion des Singspiels übte, mag als Beispiel für viele der poetische Quartettausschnitt zeigen:

Sopr.: Er ist uns erschienen, wir kannten die Mienen,
uns täuschte kein Schmerz.
Ten.: Er ist nicht erschienen, es trügen die Mienen,
es täuschet der Schmerz usw.

Die wertvollsten Partien liegen in den begleiteten Rezitativen und ihren feinen Naturschilderungen.

Weitere Auferstehungskomponisten der empfindsamen Zeit sind: P. von Winter, der auch mit einer sehr schönen, weich gestimmten Kantate *Die Erlösung des Menschen* hervortrat, Chr. B. Uber in Breslau, Fr. L. Aem. Kunzen. Erst mit dem Zusammenbruch der empfindsamen Geisteskultur des 18. Jahrhunderts verlor sich die Vorliebe für Auferstehungs- und Himmelfahrtsoratorien, und außer Neukomm und dem Eisenacher Musikdirektor Fr. Kühmstedt sind nur wenige Tonsetzer der folgenden Zeit zu nennen, die das Thema im Sinne jener noch zu behandeln wagten. Erwähnt sei noch die Zelter'sche Komposition des Ramler'schen Textes (1807)[1], die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein aufgeführt und noch 1857 durch Grell zum Andenken des Komponisten wiedererweckt wurde. Sie ist groß und schwungvoll angelegt, aber noch ganz im Stil der Älteren befangen. Unter ihren Fugen steht eine, deren Thema wie eine mit Blei beschwerte Nachahmung der Schlußfuge aus dem *Messias* Händel's aussieht:

[1] Archiv der Singakademie Berlin.
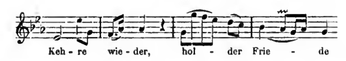


Sie tauchte vielleicht in der Erinnerung Lortzing's auf, als er die bekannte Buffoszene in *Czar und Zimmermann* niederschrieb. Über Fugenkomponisten durfte damals in Wahrheit ausgesprochen werden: difficile est satiram non scribere!

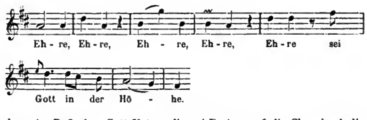
Zur dritten Gruppe endlich gehören Weihnachtsoratorien, die der Vorliebe der Zeit fürs Idyllische besonders entsprachen. Auch hier finden sich teils rein betrachtende, lyrische, teils mit bescheidener Dramatik arbeitende Stücke, und wiederum steht Ramler als führender Dichter voran mit seinen *Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*. Der Text wurde komponiert von Telemann, Agricola, Westenholz (1765), Joh. Dav. Holland (1774), Sigfr. Schmidt (um 1780), Georg Wilh. Gruber (um 1780), F. Hartmann Graf (um 1780), Türk (1782), Reichardt (1782), Forkel, Rellstab (1787), Eybler (1794). Eine poetische Nachahmung lieferte der Dresdener Buschmann mit dem Texte *Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu*, der in der Komposition von G. Aug. Homilius (1777) bekannt wurde, während Herder's »biblisches Gemälde« *Die Kindheit Jesu* ein selbständiges kleines Dichtwerk ist. Ramler's ungemein poetische Gedanken haben der Phantasie der Komponisten durchweg reizende Bilder entlockt. Gleich die erste Szene, die die Hirten an der Krippe des schlummernden Jesuskindes in freudiges Staunen versunken zeigt, stimmt in der Auffassung bei allen überein: die Instrumente singen ein pastorales Wiegenlied. Bei Telemann färben zwei obligate Violen die Stimmung, bei Westenholz treten gedämpfte Violinen ein, bei Türk war die Vorstellung eines träumerisch vor sich hinblasenden Hirten maßgebend. Zu den weitaus beliebtesten Kompositionen gehörten die der beiden letztgenannten. Westenholz[1] schlug sehr geschickt die Brücke zum Volkstümlichen hinüber, indem er einige der schönsten Weihnachtschoräle einflocht, eine Zutat, die Ramler's Original nicht vorsah[2]. Teils singt sie der Chor, teils sind sie Solisten übergeben. Im übrigen fallen aufs neue liedmäßige, dem italienischen Ariengesang fernstehende Züge auf:

[1] Sein Weihnachtsoratorium kam 1765 in Hamburg zu Gehör (Sittard, a. a. O. S. 102), wurde aber erst 1774 gedruckt.
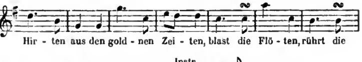
[2] »Ich freue mich in dir«; »Lob, Ehr sei Gott« auf die Melodie »Vom Himmel hoch«; »Hosianna, Friedefürst« nach der Melodie »Meinen Jesum laß ich nicht«; »Ich steh an deiner Krippen hier«.
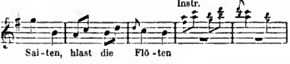


sympathische Zeichen dafür, daß bei allem Streben nach neuem, beweglicherem Ausdruck der Wert des schlicht Melodischen nicht unterschätzt wurde. Ein prächtig instrumentierter, Hörner, Trompeten und Pauken heranziehender Schlußchor:
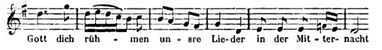


dem ein Baßsolo »Gott Vater, dir sei Preis« auf die Choralmelodie »Nun danket alle Gott« höhere Weihe gibt, krönt die in ihrer Art anziehende Weihnachtsidylle[1]. Türk's Komposition hat ihre besten Partien in dem beschließenden Doppelchor »Ehre sei Gott« und in der mit Flötensoli umspielten Arie:





Homilius' *Freude der Hirten* berührt durch die Frische und ungesuchte Natürlichkeit sympathisch. Gleich das Thema des volkstümlichen Einleitungschors:
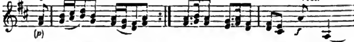


[1] Die am Schluß des Stücks geforderte »Intrada ad libitum da Trombe e Timpani« ist wohl als Postludium beim Austritt der Gemeinde aus der Kirche aufzufassen. In gleicher Weise werden E. W. Wolf's *Letzte Stunden des Erlösers* beschlossen.

prägt sich dem Hörer wie ein freundlicher Doppelgedanke ein. Ein kräftiger, persönlicher, aber freilich nirgends großer Stil klingt aus dem Werkchen wider, eine Tonsprache, die am Studium empfindsamer deutscher Kantaten und Motetten, nicht an der italienischen Oper erstarkt ist. Die hübsche, etwas altväterische Tenorarie:

Die En-gel froh - lok-ken un - sterb - li - che Lie - der

und den naiven Pastoralchor »Schlaf, Sohn aus Davids Stamm, dir hüpfet jedes Lamm« mit seinen an Bach und Händel gemahnenden Flötenritornellen:



wird man als zwei effektvolle Sätze schätzen dürfen. Wie prächtig wirkt das ausgehaltene fis der Oboe im Momente, als das schlafende Jesuskind die Augen aufschlägt bei den Rezitativworten »Wie göttlich lächelt er«. Es bestände eine Lücke in der Oratorienliteratur, wenn neben Händel und Bach, neben den großen pathetischen Oratorien der Italiener nicht auch solche kleineren Talente, nicht auch diese idyllischen Seiten der religiösen Betrachtung vertreten wären. Das Gemütvolle, Einfache, Innige fehlt bei den Italienern, hier kommt es zu seinem Recht. In voller Originalität tritt es u. a. auch in des Bückeburger Wilh. Fr. Ernst Bach *Die Kindheit Jesu* hervor, wo den auf dem Felde versammelten Hirten zuerst eine »himmlische Musik« ganz leise (con sordino) wie ein Licht aus Wolkenschleiern entgegentönt, die sich zweimal, immer stärker und heller gefärbt, wiederholt, bis sie sich als Melodie des nun in voller Klarheit erscheinenden Engelchors herausstellt. Zwar die Schlummerarie, die Maria »froh-wehmütig« über der Krippe anstimmt, ist besser gemeint als in Wirklichkeit geraten — statt einer da Capo-Arie wäre ein schlichtes Wiegenlied angebracht gewesen —, und auch der zweistrophige Hirtenchor »Holde, hohe Wundernacht«, vom Cembalo allein begleitet, hätte eine andere Auslegung erwarten lassen; aber die Schlußepisode, wo Simeon (Baß) mit Begleitung der Instrumente zwei altbachisch harmonisierte Choralstrophen anstimmt, zwischen die ein bewegtes Recit. accomp. tritt, zeigt die originell disponierende Hand des Verfassers. Ein zweites, in ebenso zierlichen Formen gehaltenes Oratorium schrieb derselbe Bach zu Herder's *Auferweckung des Lazarus* (1773). Das

Mittel, durch Refrainstrophen zu wirken, wie es vorhin bei der himmlischen Musik geschah, ist auch hier mit gutem Erfolge angewandt. Maria, des Lazarus Schwester, steht gebrochen vor der Gruft des Bruders und trägt sich mit Vergänglichkeitsgedanken: »Ist hin! Ist hin, den Gott mir nahm«. Dreimal wiederholt sie, ungeachtet der schwesterlichen Tröstungen Marthas, dieses ihr Klagelied, bis Christus selbst kommt und die Handlung in Fluß bringt. Ein paar aufsteigende Figuren der Streicher begleiten das Auferstehn des Toten, der sich sofort — was ist einem Dichter nicht erlaubt! — mit seiner fassungslosen Schwester zu einem Duett italienischen Stils vereinigt. Die zweite Hälfte des Oratoriums wird beherrscht von dem durch solistische Einschübe ebenfalls zu Refrainwirkungen ausgebeuteten Choral »Auferstehung Gottes, du wirst sein.«[1]

Als eins der ausgesprochensten Idyllenoratorien mag schließlich noch Telemann's *Die vier Tageszeiten* (Zachariae) genannt sein, das Vorbild so mancher späteren Komposition gleicher oder ähnlicher Stoffrichtung. Vier Kantaten entsprechen den vier Tageszeiten, deren gegensätzliche Stimmungen im Dichter sinnige Betrachtungen über Gott und Menschheit weckten. Telemann's glänzendes Schilderungstalent steht hier auf der Höhe. Das Erwachen der Natur aus nächtlicher Stille, das Aufgehn der Sonne, die Schwüle des Mittags, das Nahen des Abends, das Hereinbrechen der Nacht und alle die vielen köstlichen Einzelheiten, mit denen der Dichter die Vorgänge belebte, finden durch den Musiker eine ebenso reizvolle wie dezente und kunstvolle instrumentale Ausdeutung. Eine Reihe schönster Programmschilderungen nimmt er Haydn voraus. Arien und Chöre sind von der gleichen Stimmungseinheit getragen, lauter kleine, aber fein gegeneinander abgewogene Formen. Wie sich zum Schluß in der weihevollen »Hymne an die Nacht« aus Nachtgedanken und Totenglockenklang die Stimmung allmählich wieder erhebt, und die dankerfüllten Herzen sich zu viermaligem Anruf Gottes vereinen, um mit einer glänzenden Fuge über »Der Herr ist Gott, ein Gott der Ehren« zu schließen, — das ist ein Meisterstück Telemann's und läßt hoffen, daß ein Neudruck nicht zu lange mehr ausbleibt. Die mancherlei Berührungspunkte mit Haydn's Oratorien machen Telemann's Werk geeignet, unmittelbar zu diesen überzuleiten.

[1] Exemplar beider Oratorien im Autograph in der Kgl. Bibl. Berlin. Ein drittes, *Der Fremdling auf Golgatha* (1776), ist anscheinend verloren.



VI. Abschnitt.

Das deutsche Oratorium seit Haydn.

1. Kapitel.

Von J. Haydn bis L. Spohr.

Das Schaffen der deutschen Oratorienkomponisten bewegte sich am Ende des 18. Jahrhunderts, wie oben gezeigt wurde, nach zwei entgegengesetzten Richtungen. Die eine Komponistengruppe verfolgte spezifisch dramatische Ziele und faßte das Oratorium nach Art der Älteren als geistliches Musikdrama, die andere glaubte sein Wesen in sentimental erregter, handlungsloser Betrachtung zu erkennen. Beide Auffassungen waren berechtigt und durch den Gang der Entwicklung bedingt, beide aber konnten auch überspannt werden. Einige der Oratorien von J. H. Rolle gaben z. B. das oratorische Gepräge ganz auf und wurden damit zu verkappten geistlichen Opern, während umgekehrt viele der empfindsamen Messias- und Idyllenoratorien jeglicher Dramatik Hohn sprachen. Händel'sche Einflüsse, die seit Ende der siebziger Jahre hervortraten, betrafen meist nur Äußerlichkeiten. Wenn nun das erste Oratorium, das sich nach den Händel'schen und nach Graun's *Tod Jesu* den Erdkreis eroberte: Joseph Haydn's *Schöpfung* (1798), durch bemerkliche Fäden wieder enger mit England zusammenhängt, so ist das kein Zufall. Haydn hatte den Text der *Schöpfung* von der zweiten Londoner Kunstreise mitgebracht und ihn sich vom befreundeten Baron van Swieten ins Deutsche übersetzen lassen. Das von Lindley herrührende Original war nach dem zweiten Teile des *Verlorenen Paradieses* von Milton gearbeitet, schlug also stofflich dieselbe Richtung ein, zu der sich in England Dr. Brown[1], in Deutschland Klopstock bekannte. Auf der einen Seite hat man es also Milton, auf der anderen Seite Lindley und der englischen Händeltradition zu verdanken, daß das Libretto weder ein Musikdrama nach Art der Rolle'schen, noch eine empfindsame Betrachtung Ramlerschen Geistes geworden ist, sondern ein Oratorium von altem Schrot und Korn, wie es Händel, für

[1] S. oben S. 364, 366.

den der Text ursprünglich bestimmt gewesen sein soll, zu komponieren sich nicht gescheut hätte, wenn das Ganze mehr dramatisches Rückgrat und stärkere Gegensätze gehabt hätte. Der Dichter greift unbedenklich aufs Bibelwort und auf die alte Form des Erzählers zurück; denn die drei Erzengel Raphael, Gabriel, Uriel, die den Schöpfungsbericht übernehmen, sind nichts anderes als poetische Einkleidungen der ehemaligen Testorolle, die an Rudimenten wie »Und Gott segnete sie, sprechend« noch deutlich erkennbar ist. Sieht man von der Musik ab, so wäre die *Schöpfung* ihrem oratorischen Prinzip nach am besten mit Händel's *Israel in Ägypten* zu vergleichen. Auch hier bei Haydn führen Soli, Ensembles und Chöre große Naturereignisse vor, glänzen in Hymnen und Dankgebeten; auch hier betreten erst im dritten Teile mit Adam und Eva reale Personen den Schauplatz, um freilich sehr bald schon mit den göttlichen Erzählergestalten in eins zu verschmelzen. Der Text verbindet Episches mit Lyrischem, Erhabenes mit Rührendem und läßt Natur und Menschheit in beziehungsreichen Anspielungen zu gleichem Rechte kommen. Da ferner die angeschlagenen religiösen Stimmungen der pantheistischen Weltanschauung der jüngeren Romantiker vollkommen entsprachen, und zugleich in Gedanken- und Gefühlsgängen größte Einfachheit waltete, so weckte schon der Text an sich freudigen Widerhall.

Ganz neu war freilich der Inhalt der *Schöpfung* für Deutschland nicht. Vor Haydn hatte bereits der Rheinsberger Kapellmeister K. Possin eine Kantate *Die Schöpfungsfeier* (1782), der Weimarer Kapellmeister Bened. Kraus eine ebensolche *Die Schöpfung* (1789) geschrieben, Werke, die ihr Entstehen wohl der Klopstock'schen Ode »Morgengesang am Schöpfungsfeste« (1782) verdankten. Und nur um weniges früher als Haydn (1796) hatte Ludw. Aem. Kunzen in der Heiliggeistkirche zu Kopenhagen sein einteiliges, großangelegtes *Halleluja der Schöpfung* zur Aufführung gebracht, für das abermals eine Klopstock'sche Ode (»das große Halleluja« 1766) Anregung gegeben zu haben scheint, und das sich auch in Deutschland bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, ja 1849 von H. G. Dam (Berlin) noch einmal komponiert wurde. Haydn's Werk hat diese Arbeiten alle überdauert. Der Wärme und Tiefe seines Empfindens, der edlen Volkstümlichkeit seiner Tonsprache, der Fülle von Phantasie, die aus Formen und Bildern spricht, vermochte so leicht kein anderer ähnliches an die Seite zu stellen.

Was für die *Schöpfung* wohl zunächst einnahm, war — im Sinne der Zeit gesprochen — die Originalität ihrer Anlage wie ihrer

Musik. Gegenüber dem in Wien noch immer herrschenden italienischen Oratorium vom Schlage der Salieri, Kozeluch, Dittersdorf, dem Haydn selbst noch 1775 mit dem *Tobia* gehuldigt hatte[1], bedeutete sie eine Absage an alles Gemachte, Schablonenhafte, äußerlich Zusammengeflickte. In überraschender Weise war hier der Mechanismus selbst des Händel'schen Oratoriums durchbrochen und durch eine freie, ungezwungen aus dem Text hervorwachsende Disposition der Teile ersetzt. Es scheint geradezu, als habe Haydn gar nicht im Hinblick auf bestehende Oratorientypen gearbeitet, sondern sich mehr an das Vorbild der mit Soli durchflochtenen lyrischen Chorkantate gehalten, wie sie die obengenannten vor-Haydn'schen Schöpfungskomponisten, dazu Naumann (Vater unser), Schuster (Lob der Musik 1784), L. Benda (Die Religion 1788), Kunzen (Hymne an Gott), später auch Reichardt (Morgengesang), Neukomm (Ostermorgen) verwendeten, und wo eine freiere musikalische Disposition schon durch den jedesmal anders gebauten Text bedingt war. Darauf würde im besonderen die Bevorzugung kleinerer Formen für die Soli deuten, ferner der Reichtum an instrumentalen Naturschilderungen, von denen das Oratorium seit Händel nicht allzuhäufig Gebrauch gemacht hatte. Nörgelnde Stimmen, die sich gerade gegen die letzteren erhoben[2], schienen andeuten zu wollen, daß Tonmalereien in solcher Ausdehnung wohl in Oper und Melodram am Platze, doch mit der Würde eines Oratoriums nicht vereinbar seien. Aber gerade im Reiz ihrer Naturschilderungen lag einer der anziehendsten Punkte der *Schöpfung*. Haydn knüpfte hier unmittelbar an Händel (*Israel* und *Allegro*) an und folgte nicht der verflachenden italienischen Strömung, sondern der mehr naturbegeisterten französischen, derselben, der auch der geniale Naturschilderer G. Benda in seinen Melodramen nachgab. Nicht so sehr die Neuheit der Haydn'schen Naturmusik entzückte, als die Art, wie solche Schilderungen geistreich und unaufdringlich mit dem Gesangsausdruck verknüpft sind, wie unablässig die köstlichsten Bilder und Bildchen auftauchen, ohne daß der Anteil des Sängers auch nur einen Augenblick geschmälert wird. Ein solches Hand in Hand Arbeiten von Orchester und Sänger, von Tonbild und Phantasievorstellung, ein solches gegenseitiges Abnehmen und Zuwerfen von Ideen wie es namentlich die ersten

[1] S. oben S. 230.

[2] Darunter der eben genannte Ludw. Aem. Kunzen (in Spazier's »Zeitung für die elegante Welt«, mit einer scharfen Kritik auch anderer »Mängel« des Werks), der Augsburger Kapellmeister Vinc. Röder, später auch Schiller, Schelling und andere Ästhetiker.

beiden Drittel des Oratoriums zeigen, war bis dahin nicht vorgekommen, abgesehen von der wahrhaft neuen, an originalen Effekten überreichen Instrumentation. Die das Chaos vorstellende Instrumentaleinleitung wurde schon von Zelter als »das Herrlichste in diesem Werke, die Krone auf einem königlichen Haupte« gepriesen[1] und ist neuerdings hinsichtlich ihrer kühnen Stimmführung und Dissonanzbehandlung geradezu als Ausgangspunkt des romantischen Instrumentalstils hingestellt worden[2]. Hält man dazu die berückende Melodik, den Schwung der Chöre, die Fülle an neuen formalen Bildungen, so sind wohl die Seiten berührt, die die *Schöpfung* bei Musikern wie Dilettanten sofort zu einem Lieblingsstück erheben mußten.

Hinzu kam der Reichtum an eingänglichen, volkstümlichen Melodien, an Melodien, die gleich beim ersten Male haften bleiben und für alle Zeiten zum beglückenden Eigentum der Hörer werden. Arien, wie sie Gabriel (»Nun beut die Flur«) und Uriel, (»Mit Würd' und Hoheit angetan«) singen, verdanken ihre Popularität dem von der Berliner Liederschule betonten Grundsatze, daß echt volkstümliche Gesänge auch ohne Begleitung ausführbar und verständlich sein müßten. Aber auch wo die Melodik nicht so leicht ablösbar ist vom harmonischen Untergrunde, etwa bei Raphaels »Nun scheint in vollem Glanze«, ergießt sich der Gesang nicht in unablässigem Tonstrome dahin wie bei der italienischen Arie, sondern hält die leicht faßliche viertaktige Periodengliederung inne. Im italienischen Sinne arienhaft sind eigentlich nur die berühmte Taubenarie »Auf starkem Fittiche« für Sopran und Raphaels »Rollend in schäumenden Wellen«, die auf Augenblicke sogar italienische Vorbilder anklingen lassen. Doch hat Haydn die alte Arie geistreich modifiziert. Im ersten Falle ist die Form zweiteilig in dem Sinne, daß sich dem da capo ein motivisch beinahe unabhängiger, ebenso breiter Anhang anschließt, mit dem der Abschluß erfolgt. Im zweiten Falle liegt eine vierteilige Form ohne Rückkehr zum Anfang vor, deren einzelne Abschnitte ebenfalls thematisch nicht zusammenhängen, sondern zwanglos in wechselnden Bildern Flut, Ebbe, Strom, Bach veranschaulichen. Das berührt alles ungemein natürlich, so sehr es auch der herkömmlichen Arienästhetik mit ihren Vorschriften über Ritornelle, Überleitungen, Kadenzen usw. widersprach. Wie weit die Zeit seit Ph. Em. Bach

1 Allg. Mus. Zeitung IV, 1802 Sp. 390.

2 Galli, Estetica della musica, 1900, S. 413. Eine Ouvertüre, die das Entwirren des Chaos schildert, hatte schon Rameau seinem Ballett *Zaïs* (1748) vorangestellt.

gerade in der Kunst, stimmungsvolle, unabsichtliche Überleitungen zu schaffen, fortgeschritten war, zeigt Haydn's *Schöpfung* in jeder ihrer Nummern. Die Mannigfaltigkeit ihrer Kadenzbildung, die Art, wie Teil mit Teil, Satz mit Satz verbunden werden, ist eines eigenen Studiums würdig. Weniger Freiheiten und Neuheiten in der Form bieten — das breit ausgeführte Liebesduett des ersten Menschenpaares ausgenommen — die Chöre des Oratoriums. Doch auch hier ist die musikalische Anlage stets unmittelbar aus der poetischen Situation heraus entwickelt; so im Chor »Vollendet ist das große Werk« mit dem Terzett der Erzengel in der Mitte, so auch in der anfangs an Beethoven's Gellertkomposition anklingenden, ebenfalls von Soli unterbrochenen Hymne »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes«, zu dem als einer der originellsten Sätze das mit höchst subjektiv gefärbten Chorintermezzi ausgestattete Duett »Von deiner Güt'« tritt. Die beiden großen Fugen »Denn er hat Himmel und Erde bekleidet« und »Des Herren Ruhm bleibet ewig« zeigen, welche Eindrücke Haydn in London von Aufführungen Händel'scher Werke empfangen hatte.

Ohne Haydn's *Schöpfung* ist das öffentliche Konzertwesen des 19. Jahrhunderts nicht denkbar. Den anhänglichsten Freundeskreis fand sie in Wien, wo Jahrzehnte lang keine Saison verging, ohne daß sie nicht neben ihrem jüngeren Geschwister, den *Jahreszeiten*, auf den Programmen der Musikvereine vertreten gewesen wäre. Haydn selbst verdankte ihr zahllose Ehrungen. Aber auch in andern Bezirken des deutschen Landes, dazu selbstverständlich in England, sehr bald auch in Amerika, nimmt sie augenblicklich Platz im Repertoir. Im Jahre 1808 kommt sie nach Paris und erfährt dort viele, freilich zumeist nur bruchstückweise Wiederholungen. Am wenigsten empfänglich hat sich Italien gezeigt[1], das sich damit einer der köstlichsten Bildungsquellen beraubte.

Mit den *Jahreszeiten*, die Haydn sehr bald nach Beendigung der *Schöpfung* in Angriff nahm und bereits 1801 aufführte, betrat der greise Meister eine Bahn, in der ihm Händel *(Allegro)* und Telemann *(Die Tageszeiten)*[2] vorangeschritten waren. Wiederum spielten dabei englische Beziehungen mit hinein. Als Textquelle nämlich diente das Thomson'sche Gedicht »The seasons«, das auch Zachariae, dem Dichter des Telemann'schen Oratoriums, vorgeschwebt haben mag. Wieder war es van Swieten, der mit geschickter Hand nicht nur das Libretto formte, sondern auch Haydn

[1] Erste Aufführung in Neapel im Jahre 1804.

[2] S. oben S. 277 und S. 381.

manchen wohlverstandenen Fingerzeig zur Komposition gab[1]. Der Eindruck des neuen Werks stand an Unmittelbarkeit hinter dem des älteren nicht zurück. Indessen fehlte es nicht an Kritiken, die bei aller Anerkennung der jugendfrischen Musik Haydn's der *Schöpfung* ihres erhabeneren Sujets wegen den Vorzug gaben und mit des Komponisten eigenen Worten (nach Carpani) sagen durften: hier singen Landleute, dort Engel. Ja es kam eine Zeit — es waren die Jahre, da das Singspiel seine höchsten Triumphe feierte — die das ländliche Milieu der *Jahreszeiten* eines Oratoriums nicht für würdig hielt und aus falscher Prüderie ganze Szenen zu streichen beliebte[2]. Der Titel »Oratorium« verwirrte, und mit Recht. Denn die *Jahreszeiten* bilden eigentlich einen Zyklus von vier Kantaten, in denen Beziehungen auf Gott und Kirche nur gestreift werden und das oratorische Moment einzig durch das Auftreten dreier real gedachter Personen (Simon, Lukas, Hanne) und gelegentlich in die Vorgänge eingreifender Chöre angedeutet ist. Freilich spielt auch hier die Erzählung, also das spezifisch epische Ingrediens jedes Oratoriums, eine Rolle. Beide Elemente aber, die Erzählung sowohl, die sich nach Ramlers Vorgang des Tempus Praesentis bedient, wie das in dramatischem Sinne Entworfene sind so geschickt und unmerklich ineinander eingearbeitet, daß man sich des Zwiespalts der Diktion kaum bewußt wird.

Der Naturfreund Haydn hatte hier von neuem Gelegenheit, sein Genie als musikalischer Schilderer spielen zu lassen. Eine erhebliche Zahl instrumentaler Tier- und Landschaftsbildchen gleichen denen der *Schöpfung* aufs Haar und könnten im Verein mit dem Kommentar der in ihren Anblick versunkenen Singstimme ebenso gut in dieser ihren Platz haben. Aber der Text, der bekanntlich dem Naturleben der Jahreszeiten sinnige Szenen des Menschenlebens gegenüberstellt, lud hier mehr als in der *Schöpfung* zur Vertiefung zufälliger malerischer Eindrücke ein, zur Wiedergabe ihrer Reflexe im Menschenherzen. Zu den Szenen, in denen Haydn's Kraft, innerliche Vorgänge lebendig zu gestalten, am stärksten hervortritt, gehört die Gewitterszene im 2. Teil (von »O seht, es steiget in der schwülen Luft«), deren packende Wirkung zum

[1] Einblicke in van Swieten's Mitarbeiterschaft gewährt die Studie »van Swieten und das Textbuch zu Haydn's Jahreszeiten« von M. Friedlaender im Jahrbuch 1909 der Musikbibliothek Peters.

[2] So 1808 im Gewandhause zu Leipzig, wo der »Herbst« ganz weggelassen und im »Winter« die »für solch eine Versammlung denn doch zu niedrigen Szenen« gestrichen wurden; s. Allg. Mus. Ztg. 1808 Sp. 235. Dazu auch unten S. 451, Anm. 2 (Rochlitz).

Teil bedingt ist durch die milde Klarheit des Vorangehenden (»Welche Labung für die Sinne«), und der Schluß des Winters, von der feierlichen Arie »Erblicke hier, betörter Mensch« des Simon an bis zum bestimmt und hoffnungsvoll ausklingenden Amen der Schlußfuge. Es sind dies bezeichnenderweise die beiden einzigen ernsten Szenen des Werkes. Angesichts ihrer Größe ist man berechtigt, Haydn einen hervorragenden Platz im Bezirk der pathetischen Musik anzuweisen, den er als Instrumentalkomponist seltener betrat. Die übrigen Partien des Oratoriums erzählen mit derselben unvergleichlichen Technik und stilistischen Eigenart, die der *Schöpfung* eigen, von Genuß, Liebesglück und Berufsfreuden aller Art. Der sonnig-helle Frühlingschor »Komm holder Lenz«, der Gruß an die Licht und Leben spendende Sonne mit seinem von der Parallelstelle in der *Schöpfung* so abweichenden Strahleneffekt, der Jagd- und Winzerchor im »Herbst«, — sie entsprachen dem anakreontischen Grundton des Wiener Lebens aufs beste. Nicht zu vergessen der großartige, aus der freundlichen Umgebung demonstrativ heraustretende, mit Händel'schem Griffel entworfene Schlußchor des 1. Teils. In ihrem Gefolge war selbst der Chor an den Fleiß, zu dem Haydn früher im »Lob der Faulheit« ein gelungeneres Pendant gestellt hatte, vor Angriffen sicher. Nicht ohne Interesse ist das Studium der Fuge »Uns sprießet Überfluß«, die das Thema mit der Fuge »Quam olim Abrahae« aus Mozarts *Requiem* gemein hat.

Die Töne, die Haydn dem ländlichen Liebespaar Lukas (Tenor) und Hanne (Sopran) in den Mund legt, sind doppelter Art: naiv, rührend, erhaben, voll wahren inneren Lebens dort, wo beide Gestalten als Sprecher des Gemeingefühls auftreten z. B. in Hannes »Welche Labung«, Lukas' »Dem Druck erlieget die Natur« und »Hier steht der Wandrer nun«, ferner in Ensembles wie »O, wie lieblich ist der Anblick«; sie schlagen dagegen um in tändelnde Grazie und volkstümliche Biederkeit, sobald sich Hanne als wirkliches Bürgermädchen, Lukas als wirklicher Pächterssohn gibt: in dem von Wohllaut überströmenden Duett »Ihr Schönen aus der Stadt«, im Spinnerlied und im Liede vom betrogenen Edelmann im letzten Teile, beide mit Chorrefrain. Der Dichter, in Verlegenheit um Szenen im Freien während der kalten Jahreszeit, machte hier Anleihen beim deutschen Singspiel. Der Komponist, gezwungen diesen Ton auch seinerseits anzuschlagen, tut es in graziöser, fein pointierter Form, die der heutigen Generation, die Weiße'sche Texte und Hiller'sche Musik kaum mehr kennt, einen guten Begriff dieser auch in Wien damals so populären Gattung gibt. Wer am Namen Oratorium keinen Anstoß nimmt und nicht an Kirche

und Geistlichkeit denkt, wird diese Haydn'schen Genrebilder nicht missen wollen. Dem ruhigen, gesetzten Vater Simon (Baß) fallen einige der schönsten Nummern zu: »Schon eilet froh der Ackersmann« mit dem bekannten Selbstzitat, die Hirtenarie, deren Schalmeienklänge in Beethoven's Pastorale wieder auftauchen, die spannende, aber schwierige Arie vom Hunde und dem Jäger und die schon oben erwähnte weihevolle Schlußbetrachtung über Tod und Vergänglichkeit.

Haydn's beide Oratorien sind in ihrer Mischung von religiösem Ernst, unbefangener Daseinsfreude und erquickendem Humor zu wichtigen Mittelgliedern geworden zwischen den von hohem Pathos erfüllten israelitischen Volkstragödien Händels und dem romantischen, von nun an immer häufiger auch an halb weltliche Stoffe anknüpfenden Oratorium des 19. Jahrhunderts. Dennoch haben sie in die Oratorienkomposition der nächsten Jahrzehnte nicht tief eingegriffen. Wohl spürt man gelegentlich Anklänge an Haydn, bemerkt, wie versucht wird seine charaktervollen Instrumentaleinleitungen und kleinen Malereien nachzubilden, und ist überrascht von den zahlreichen stofflichen Varianten der *Jahreszeiten*[1], — über diese Äußerlichkeiten aber kommt es nicht hinaus. Der Grund ist darin zu suchen, daß das unmittelbar auf Haydn's beide Werke folgende Jahrzehnt von 1800 bis 1810 die Zeit einer völligen Sterilität der deutschen Oratorienproduktion war und einer Generation gehörte, die nur geringen Ehrgeiz besaß, in dieser Gattung Neues zu leisten. Mit andern Worten: es fehlte Haydn, um Schule zu machen, der regsame Kreis oratorienfreundlicher Gesinnungsgenossen. Als dann die jungen Romantiker im Laufe des zweiten Jahrzehnts wieder engere Fühlung zum Oratorium suchten, war er wiederum schon zu fern gerückt, um als direktes Vorbild genommen zu werden. Zwischen Haydn's Oratorium und dem der Romantiker liegt eine Kluft, die nur durch wenige, ihrem Wert nach geringe Arbeiten überbrückt wird. Will man die Einwirkung Haydn's auf die deutsche Chorkomposition verfolgen, so hat man nicht zum Oratorium, sondern zur Kantate, zur Motette und zum weltlichen Chorliede zu greifen.

---

[1] P. v. Winter, *Die Tageszeiten* (vier Abteilungen); Frh. v. Poissl, *Die Tageszeiten am Erntefeste* (München 1838, mit einer läppischen, auf Händel anspielenden Vorrede); E. Köhler, *Die Tageszeiten* (vier Abt., Breslau 1834); Fr. Lachner, *Die vier Menschenalter* (1829); Lindpaintner, *Die Lebensalter* (um 1830); Eug. Seidelmann, dgl. (Glatz, um 1820), bis hin zu J. Raff, *Die Tageszeiten* (1879, für Chor, Klavier und Orchester) und Fr. E. Koch, *Die Tageszeiten* (Berlin 1904, mit starken Anlehnungen an Haydn).

Das Schwinden des Interesses fürs Oratorium, von dem soeben gesprochen wurde, der Stillstand in der Komposition nach 1800 wird erklärlich einmal durch den Hinweis auf die für Deutschland sich zunehmend ungünstig gestaltenden politischen Verhältnisse, die vor allem der Entfaltung des deutschen Chorgesangswesens hinderlich wurden; dann — und dieser Punkt ist der entscheidende — durch eine allmählich sich bis zur Indifferenz abschwächende Unkirchlichkeit, die um 1810 ihren Gipfel erreichte und als auslaufende Bewegung des Rationalismus des 18. Jahrhunderts zu verstehen ist[1]. War nun auch das Oratorium längst nicht mehr eigentliche Kirchenmusik gewesen, und hätte es auch jetzt ohne Kirche und fromme Gemeinden als Konzertmusik weiterbestehen können, so hing es doch im Bewußtsein der Masse immer noch durch einen schwachen Faden mit der Kirche zusammen und mußte an Einfluß und Schätzung verlieren, sobald dieser Faden riß, wie das jetzt geschah. An Stelle glaubenstiefer Frömmigkeit trat Gleichgültigkeit gegen die Lehren des Christentums, oder ein Pantheismus, der der Kirche nichts weniger als getreue Christen zuzuführen geeignet war. Schon Haydn's *Schöpfung*, und mit ihr eine Reihe verwandter Kompositionen waren ausgesprochen pantheistischen Anschauungen entsprungen. Ja man könnte geradezu Haydn's Religionsbegriff, so wie er sich im Charakter seiner stets naiven, ihre Anregungen direkt aus Natur und Menschenleben schöpfenden Musik ausspricht, mit der Definition Schleiermacher's in Einklang bringen, nach der das Wesen der Religion im Gefühl der Abhängigkeit des Endlichen vom Unendlichen besteht, in dem Streben »mitten im Endlichen Eins zu werden mit dem Unendlichen«. Waren nun aber auf der einen Seite Stoffe, die solchem Pantheismus in der Form eines großen Oratoriums Ausdruck zu geben vermochten, äußerst beschränkt[2], so mochte man doch auf der andern Seite auch nicht zu den Stoffen der biblischen Geschichte greifen, an deren Positivismus man zweifelte. Das Resultat war Unsicherheit und allgemeines Schwanken, schließlich gänzlicher Verzicht auf neue Oratorienversuche überhaupt. Nicht einmal das Reformationsjubiläum des Jahres 1817, zu dem Goethe und Zelter ein Festoratorium »nach Art des Messias, nicht dramatisch, sondern lyrisch« planten[3], regte an.

---

[1] K. Heussi, Kompendium der Kirchengeschichte, 1909, S. 546 f.

[2] Zu erwähnen sind namentlich jene *Unsterblichkeits*-Oratorien, die um 1810 z. B. von Heinr. C. Ebell in Breslau und Fr. Ludw. Seidel in Berlin geschrieben wurden.

[3] F. Hiller, Goethe's musikalisches Leben, 1883, S. 63.

Sehr deutlich machten sich diese Verhältnisse bemerkbar in Wien, wo der Boden fürs Oratorium sicherlich der allergünstigste war. Nach Hanslick's Statistik[1] kamen von 1800 bis 1811 außer den *Jahreszeiten* an Novitäten zu Gehör: Haydn's *Sieben Worte* (1801), Beethoven's *Christus am Ölberg* (1803), Teyber's *Sterbender Jesus* (1805) und Weigl's *Passione* (1811), Werke also, die ihrem Stoffkreis nach nur Wellenschläge des alten sentimentalen Messiasoratoriums ins neue Jahrhundert hinein bedeuteten. Namentlich an Beethoven's *Christus* ist zu sehn, wie stark auch die selbständigsten Geister der Zeit noch von der rationalistischen Auffassung des Passionsstoffes beeinflußt wurden. Daneben erschienen von Händel *Judas Maccabaeus* (1803), *Messias* (1806), die kl. Cäcilienode und das *Alexanderfest* (1807), *Acis* (1811), 1808 außerdem Mozart's *Davide penitente*, mithin Schöpfungen, deren Bedeutung längst feststand und die aller Verehrung sicher waren. Nirgends ein Anlauf zu Neuem!

Da sollte sich denn eine dritte religiöse Strömung der Zeit sehr bald als fruchtbar herausstellen: jene supranaturalistische, die, in den Kreisen der mehr orthodox Gesinnten herrschend, den Offenbarungsglauben wieder zum Angelpunkt des persönlichen Bekenntnisses erhob. Zwei Werke, beide in Wien entstanden, sind es, die den Ausgangspunkt dieser neuen Oratorienbewegung bilden: Joseph Eybler's *Die vier letzten Dinge* (1810) und Maximilian Stadler's *Das befreite Jerusalem* (1813). Es leiten nämlich diese beiden Schöpfungen eine Zeit ein, in der die Oratoriendichter mit Begierde nach Stoffen greifen, in denen übersinnliche Elemente, am liebsten Engel und Dämonen, in die Handlung mit hineinspielen, wo kühn an die Geheimnisse göttlicher Offenbarungen, der Apokalypse, vor allem auch des jüngsten Gerichts gerührt wird. Von Carissimi's *Iudicium extremum* abgesehn, war das Thema »Jüngstes Gericht« zwar schon im 18. Jahrhundert aufgegriffen worden (Telemann, Kühnau, Zinck, Gluck-Salieri); jetzt aber wird diese Stoffwahl symptomatisch. Als dichterische Vorbilder gelten abermals Milton's »Verlorenes Paradies« und Klopstock's »Messias«, insbesondere dessen Abbandonaszenen. Was interessiert, ist der Sturz Satans und die Erlösung des Menschengeschlechts aus seinen Banden. Da boten sich treffliche Szenen spannenden romantischen Charakters und unzählige Möglichkeiten, Himmel und Hölle gegeneinander wirken zu lassen, zugleich aber auch Gelegenheiten, sich in erhabene religiöse Stimmungen zu versetzen. Der aufblühenden

[1] Geschichte des Konzertwesens usw., S. 191 ff.

romantischen Dämonenoper (Faust, Freischütz, Vampyr, Robert der Teufel) entspricht in einiger Entfernung ein romantisches Dämonenoratorium. Anders aber wie in der Oper, liebt man hier weniger handelnde Charaktere, wirkliche Menschen von Leib und Blut hinzustellen, als vielmehr die Vorgänge in übersinnliche Regionen, in ein Überall und Nirgends zu verlegen und dabei das Pathos durch Andeutung allerlei apokalyptischer Dinge ins Grandiose zu steigern. Nicht mehr »Personen« singen, sondern wesenlose, schwach charakterisierte Stimmen; nicht mehr von Frühling und Liebe, von Leben und Daseinsfreude ist die Rede, sondern von Tod und Verzweiflung, von Grausamkeit und Schadenfreude: dem erlösenden Zauber der Haydn'schen *Schöpfung* stellt die jüngere Generation die peinlichsten Weltuntergangsgedanken entgegen[1]! Zugleich ist bezeichnend, daß zur selben Zeit, da Friedrich Schneider und andere Musiker Weltuntergangsoratorien schrieben, W. v. Kaulbach seine phantastische »Hunnenschlacht« (1835—37) und »Zerstörung Jerusalems«, ferner (um weniges später) P. v. Cornelius seine Weltgerichtsfresken in der Münchener Ludwigskirche malte: die Sehnsucht des Restaurationszeitalters ging nach starken, phantasieaufpeitschenden Wirkungen.

In Joseph Eybler's *Letzten Dingen*[2] ist das Charakteristische der ganzen Richtung bereits ausgeprägt: Dunkelheit des Zusammenhangs, nämlich Mischung alt- und neutestamentlichen Berichtstoffes (Adam und Eva stehen am Throne des richtenden Gottvaters), und verschwenderischer Reichtum an Chören (der Erzengel, der Wiedererwachten, der Engel, der Seligen). Seiner dreiteiligen Anlage nach entspricht das Oratorium dem *Tag des Gerichts* von Telemann[3]. Haydn's Einfluß gibt sich in den jeden Teil beginnenden programmatischen Instrumentaleinleitungen zu erkennen[4]. Die Musik ist nicht durchweg so schlecht, wie Hanslick's Urteil vermuten läßt; einzelne Ensembles und Wechselchöre sind gut und wirkungsvoll gearbeitet, die Rezitative musterhaft geführt, und die Instrumentation verrät eine geübte Hand. Freilich einen Haydn zu schlagen, dazu reichten
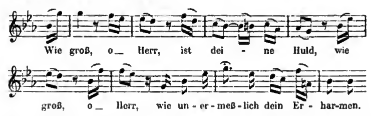
[1] Die Strömung war so stark, daß J. L. W. Kühnau im Jahre 1813 es wagen konnte, das 1784 komponierte *Weltgericht* seines Vaters (s. oben S. 355) nochmals zur Herausgabe auf Subskription anzukündigen.

[2] Part.-Handschrift in der Hofbibl. Wien. Die Dichtung rührt, wie Hanslick mitteilt, von Christoph Kuffner her, demselben, der Beethoven einen Oratorientext *Saul* anbot. Haydn, der die Dichtung zu komponieren Lust trug, soll beim Lesen des »Chors der reuigen Sünder« Tränen vergossen haben.

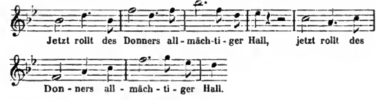
[3] S. oben S. 341.

[4] »Die öde Einsamkeit auf Erden«, »Kampf der Elemente, Einsturz des Weltgebäudes, Seufzer der Sterbenden« usw.

Eybler's Fähigkeiten nicht aus. Die Melodie ist kurzatmig, süßlich koloriert und an Stellen wie:



ohne Würde; man vermißt die gewählte Harmonik Haydn's, die Vielseitigkeit seiner motivischen Gestaltung, wird aber dafür um so häufiger an gewisse Partien des Beethoven'schen *Christus* erinnert. — Ähnliches gilt für Stadler, dessen seiner Zeit gefeiertes, sogar in Partitur gedrucktes *Befreites Jerusalem* heute weniger durch die Qualität seiner Tonsprache als durch die Unbefangenheit anspricht, mit der die romantischen Situationen (aus Tassos Dichtung) erfaßt und ausgeführt sind. Wo die Handlung rege fortschreitet, in den Szenen im Kreuzritterlager, bei der Erscheinung des Engels, bei der Erstürmung der Stadt mit Hülfe der in den Lüften kämpfenden Geister, nimmt Stadler gute Anläufe und weiß auf Augenblicke in Staunen und Schrecken zu versetzen[1]; aber die Sologesänge kommen selten über harmlose Gemütlichkeit hinaus und leiden, wie bei Eybler, an zu starker Koloratur. Den Erfolg dankte das Werk den eingänglichen und leicht ausführbaren Chören und einzelnen solistischen Paradenummern, unter denen Gabriels:



eine der temperamentvollsten ist[2].

[1] Bei dem gröbsten Effekt der Partitur, einem minutenlangen Paukendonner, der das Verschwinden des Engels Gabriel begleitet, wird man an den ähnlichen in Händel's *Semele* erinnert.
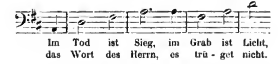
[2] Der Erfolg des Stadler'schen Werks veranlaßte die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde im Jahre 1818 zur Bestellung eines »Oratoriums heroischer Gattung« bei Beethoven (Hanslick, a. a. O. S. 196). Schindler weist das zurück (Beethovenbiographie II, S. 95) mit dem Bemerken, der Antrag sei schon 1815 an Beethoven ergangen, als Stadler's Werk noch nicht bekannt

Der Einfall der Gebrüder Collin, die Stadler's Text dichteten, den Kampf zwischen Christen und Heiden dadurch ins Erhabene zu steigern, daß sie ihn zugleich durch Engel und Dämonen ausfechten ließen, machte Schule; ebenso ihr Gedanke, dem sterblichen Helden einen oder eine ganze Schar Engel zum Geleit mitzugeben. Von nun an sind die Dichter um Chorwirkungen für den Musiker nicht mehr verlegen, denn Chöre guter oder böser Geister ließen sich jeder nicht allzumenschlichen Handlung ohne Mühe einfügen. Und das war den Komponisten nur lieb. Denn mit Chormassen zu arbeiten, stellte sich jetzt als immer verlockender heraus, seit es in deutschen und englischen Landen üblich geworden, größere Oratorien für Musikfeste aufzusparen. Wenn Spohr für Norwich, Mendelssohn für Birmingham, Schneider oder B. Klein für Halle oder Köln Oratorien schrieben, so rechneten sie durchschnittlich mit Chören von zwei- bis dreihundert Köpfen. Es konnte nicht ausbleiben, daß das ausgedehnte Musikfestwesen beider Länder schließlich bestimmenden Einfluß auf die Oratorienproduktion gewann. Dieser Einfluß ist im Ganzen segensreich gewesen; denn der Umstand, daß der leicht errungene Beifall eines Musikfestpublikums den Ehrgeiz des einen oder andern Komponisten schwächte und Werke entstehen ließ, die in allzu oberflächlicher Weise nur auf diesen Beifall spekulierten, fällt nicht ins Gewicht gegenüber der Tatsache, daß das italienische Virtuosenoratorium nunmehr endgültig verabschiedet und als Ideal das Chororatorium Händel'schen Stils aufgestellt wird. Die zunehmende Pflege Händel's und das Musikfestwesen, sie stehen beide in engsten Beziehungen und haben wechselweis befruchtend gewirkt. Nicht überall zwar ist Händel als direktes Vorbild zu erkennen, schon darum nicht, weil das durch romanhafte Zutaten vielfach un-Händelisch aufgeputzte Textgebäude der Jüngeren eine ganz andere Technik verlangte, und weil seit 1829 auch leise Einflüsse von Bach'scher Kunst mit hereinspielen. Bei einigen Schöpfungen indessen ist seine Patenschaft unschwer zu erkennen: ausgeführte, breit entworfene Arien, große, polyphone Chöre und geschlossener dramatischer Aufbau sind die Kennzeichen. Hierher gehört des Hamburger's J. H. Clasing Oratorium *Belsazar* (Hamburg 1826)[1], ein phantasievolles, erfin-

war. Das Datum 1815 ist richtig, wie Beethoven's Korrespondenz ausweist. Aber Stadler's Oratorium war bereits 1813 gehört worden. Der Beethoven angebotene Text *Der Sieg des Kreuzes* scheint auf ähnliche Effekte wie jenes angelegt gewesen zu sein.

[1] Stadtbibl. Hamburg. Ein zweites Oratorium *Die Tochter Jephtas* blieb Manuskript.

dungsreich durchgeführtes Werk, in dem namentlich die große, an Sprüngen reiche Baßarie des Kriegsmannes Belsazar Händelisch berührt. Dem Flammenschriftwunder hat der Komponist eine neue Pointe abgewonnen: als die leuchtende Geisterhand erscheint, bleibt dem Chor der Babylonier das Lästerwort im Munde stecken, und statt den Satz zu beenden, bricht er in ein furchtbares »Webe!« aus. — Zwischen Händel und Haydn schwankt der junge Giac. Meyerbeer in seinem 1811 in Darmstadt noch unter Vogler'schen Eindrücken geschriebenem Oratorium *Gott und die Natur*[1]. Auf Haydn weisen die kantablen, aber wohl über dessen Schlichtheit hinausgehenden Sologesänge, auf Händel das Bestreben, die Chöre machtvoll zu gestalten. Die obligate Schlußfuge bringt das Thema:



das später von den Posaunen in Vergrößerung und mit Fermaten auf jeder Note vorgetragen wird, ein Effekt, den Meyerbeer mit andern Instrumentationsnuancen von Vogler hatte. Voglerisch ist auch das Kontrapunktstück im »Chor der Elemente« Nr. 8, in dem Luft, Feuer, Erde, Wasser zuerst ihre Stücke einzeln mit Begleitung singen, worauf sie sie dann alle vier mit gleichem Accompagnement im Ensemble wiederholen. Besonderen Beifall schenkte man dem hübschen, nur mit Frauenstimmen besetzten Blumenchor Nr. 6. Textlich ist das Ganze ein wunderliches Gemisch von Natürlichkeit und allegorischem Gedankenspiel, Weltlichem und Geistlichem, — in dieser Gestalt höchst bezeichnend für die wachsende Unklarheit über das Wesen eines Oratorientextes.

Übergehen wir Konr. Kreutzer's *Sendung Mosis* (Stuttgart 1814), über das nähere Berichte nicht vorliegen, das aber möglicherweise durch Wiener Händelaufführungen angeregt wurde, so trifft man entschiedenere Händel'sche Einflüsse erst wieder bei Bernhard Klein, dem trefflichen Berliner Komponisten und Lehrer. Seine drei Oratorien *Hiob* (1820), *Jephta* (1822—26, aufgef. 1828) und *David* (1828, aufgef. 1830) waren vielgerühmte Kompositionen, die bei manchem deutschen Musikfest erklangen, aber nur kurzes Leben hatten. So hoch die Ziele Klein's, so edel sein Streben, so untadelig sein Können, in seiner Oratorienmusik verkörpert sich

[1] Autograph in Leipziger Privatbesitz. Eine höchst bescheidene Kritik über das Werk aus der Feder K. M. v. Weber's brachte die Allg. Mus. Ztg. 1811.

ein Stück Biedermeiertum, das heute nur mehr auf Augenblicke Interesse zu erregen vermag. Man schlage seine Kantate *Hiob* auf: Musik für kleinste Verhältnisse aus kleinsten Verhältnissen heraus; Melodien von angenehmem Wuchs, aber ohne rhythmisches Leben; angemessener Ausdruck, aber ohne Eigenart; Musik für Sänger, wie es scheint, die am liebsten im ruhigen Viervierteltakt singen. Brächte nicht der letzte Abschnitt an der Stelle, wo ein unisoner Männerchor Gottvaters Stimme unter Posaunenschall erklingen läßt, ein aufregendes Moment hinein, so könnte man von einem Muster von Einförmigkeit sprechen. Dennoch war *Hiob* häufiger auf Programmen zu sehn als die beiden ungleich bedeutenderen *Jephta* und *David*[1]. Geringe Originalität der Erfindung tritt zwar auch hier hervor, am meisten in den Fugenthemen, auf deren charaktervolle Gestaltung allerdings auch andere Meister dieser Zeit verwunderlich wenig Wert legten. Doch aber trug den Komponisten in beiden Fällen ein gewisses Feuer. Die rezitierten Partien sind — wohl mit Absicht, um nicht den Schein des Bühnenhaften aufkommen zu lassen — breit kantabel angelegt und selten mit scharfen Akzenten versehen, daher etwas schwerfällig. Bisweilen stören unklug angebrachte Wiederholungen (vgl. etwa das Rezitativ Nr. 4 im *David)*. Nur wo der Text zu Außerordentlichem fortschreitet, steigt auch Klein's Temperament, z. B. in Jephta's großer Arie »Ein brausend Meer« oder in dem schönen Siegeslied »Dankt dem Herrn« der Deborah mit Frauenchor. Durchschnittlich stehn die Chöre, für sich betrachtet, am höchsten. Händel's Wucht ist wenigstens angestrebt, wenn auch nicht erreicht, da der Chorsatz nicht ausgiebig, die Technik nicht vielseitig genug ist, um das absichtlich in einfacher Größe gehaltene Themenmaterial interessant erscheinen zu lassen. Der Intention nach dürfen viele als außerordentlich bezeichnet werden, und in der Art, wie Klein über die Massen disponiert, Licht und Schatten im Chorklang verteilt und im geeigneten Augenblick alle Mittel, auch die der Instrumentation, zu starken äußeren Wirkungen heranzieht, zeigt sich sein ausgesprochen oratorisches Talent. Eine gewisse Monumentalität ist seinen Oratorien nicht abzusprechen. Ein größeres Plus an melodischer Begabung und rhythmischer Energie, ein Minus an Zaghaftigkeit und übertriebener, schwächender Selbstkritik hätten ihm leicht eine ähnliche Position schaffen können wie sie im Oratorium

[1] Von einem dritten großen Oratorium *Joas* (*Athalia*), das Klein 1829 in Angriff nahm, wurden nur einzelne Sätze vollendet. C. Koch, Bernhard Klein, Leipzig 1902, S. 82.

später Mendelssohn einnahm. Freunde Händel'scher Kunst blickten mit Stolz auf Klein's Oratorien, und einer seiner regsten Apostel, Rellstab in Berlin, schrieb nach einer Berliner Aufführung des *David*, das Werk habe Anspruch auf dauernden Namen in der Geschichte der Kunst. Aber schon bei der Erstaufführung des *Jephta* (1828) hieß es, die Haupteigenschaft des Werkes sei »ein tiefer Ernst, der beinahe an Trockenheit grenzt«, an romantisch-sentimentalen Elementen fände sich fast nichts; und ein Urteil aus Köln 1841 über den *David* lautete bereits »ein bei aller Korrektheit steifes und trockenes Werk«[1]. Das waren Stimmen der jungen Generation, deren musikalische Bedürfnisse Klein nicht mehr voll zu befriedigen vermochte[2].
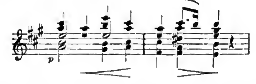
An Klein's schnellem Abblühen als Oratorienkomponist trug ohne Zweifel ein anderer, moderner geschulter deutscher Meister schuld: Friedrich Schneider, der vielbelobte, auf unzähligen deutschen Musikfesten stürmisch gefeierte Dessauer Kapellmeister. Unter den nicht wenigen teils in der Stille, teils vor einer größeren Öffentlichkeit wirkenden Vertretern alter deutscher Kantorenkunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war neben C. Loewe Schneider einer der durch Begabung und Lebensstellung am vorteilhaftesten Bedachten. Ein starkes, feuriges Temperament, ein Mann von Energie und Organisationstalent, am Fürstenhofe zu Dessau nicht ohne Machtbefugnis über die Musikverhältnisse des niedersächsischen Kreises überhaupt, wurde er als Oratorienkomponist gehoben und getragen von der neuerwachenden Begeisterung für großen Chorgesang, von dem Traum der Zeitgenossen von einer Verbrüderung aller deutscher Stämme auf Musikfesten. Seine sechzehn, in der Hauptsache zwischen 1819 und 1838 geschriebenen Oratorien waren fast alle für deutsche Musikfeste bestimmt und haben ehemals kräftig mitgeholfen an der Emanzipation der deutschen Musik. Und wenn das ehrende Beiwort »Händel unserer Zeit« auch besser gemeint als begründet war, so spricht doch die beinahe kindliche Verehrung Schneider's von seiten selbst hochgestellter Musikerkreise dafür, daß er einem großen Teil seiner Zeitgenossen genug getan. Noch heute lebt er im Gedächtnis bejahrter Musikfreunde als Schöpfer des *Weltgerichts* (1819/20) fort, desjenigen seiner Oratorien, das seine Eigenart am deut-

[1] Caecilia, VIII (1828), S. 206; Neue Zeitschr. f. Musik, 1841, S. 198.

[2] Vgl. auch M. Hauptmann's scharfe Worte über Klein's Händelnachahmung in den Briefen an F. Hauser, I, S. 175. Klein ging sogar so weit, die Rolle des Nathan im *David* nach Händel's Vorbild (Daniel im *Belsazar*) einer Altstimme zuzuweisen.



lichsten ausprägt. Vorbereitet wurde es durch eine schon 1810 entstandene *Höllenfahrt des Messias*[1], ein Werkchen, dessen kühne, wilde Musik und sinnaufreizende Kontraste den Weltgerichtskomponisten bereits in allen wesentlichen Zügen ankündigt, — selbst die später typische »Schneider'sche Fuge« fehlt nicht. Der Text von Heinr. Seidel ist ein Pendant zur Dichtung von Eybler's *Letzten Dingen*, nur noch überhitzter. Die ganze Klopstock'sche Höllenszenerie tut sich auf mit Satan und Adramelech, Magog und Beliel, Zophiel und Elva, Urim und Raphael, zu denen gegen den Schluß noch der auferstandene Christus tritt. Und als der Schlund sich wieder schließt, musizieren noch Chöre der Höllengeister, Seelen gestorbener Gerechten, Engel und Unbenannte miteinander. Aus Schneiders Leistung sei als bemerkenswert die Stelle in Nr. 9 der Partitur herausgehoben, wo plötzlich in das Gebrodel des Höllenrachens hinein wenige hell instrumentierte, von Flöten und Klarinetten vorgetragene Akkorde glänzen:



Es sind dies, wie aus Zophiels folgendem Bericht hervorgeht, die Lichtstrahlen, die das Auferstehn des Messias begleiten. Einige Nummern später erscheinen sie in dunklerer Instrumentation abermals, im ganzen dreimal, gewissermaßen als Leitmotiv der Messiasgestalt. Dies Wiederholen vorangegangener Episoden, dies Arbeiten mit überraschenden Reminiszenzen ist ein Hauptmerkmal aller Schneider'schen Oratorien geblieben und einer von den Kunstgriffen gewesen, auf deren Effekt er sich jedesmal verlassen konnte. Etwas ähnliches geschah schon im 1. Teile der *Höllenfahrt*, wo ein und derselbe Dämonenchor viermal mit längeren Unterbrechungen wiederholt wird. — Im Jahre 1820 trat dann Schneider mit dem bereits 1819 vollendeten *Weltgericht* (Text von Aug. Apel) hervor. Die Uraufführung im Leipziger Gewandhause bedeutete einen vollen Erfolg. Mit unerhörter Schnelligkeit verbreitete es sich durch Deutschland, bewundert und angestaunt als ein Meisterwerk ohne gleichen, vor dem, wie man unbegreiflicherweise meinte, selbst

[1] Anscheinend unaufgeführt geblieben. Das Autograph im Nachlasse Schneider's in Dessau.

Haydn die Waffen hätte strecken müssen. Auf zahllosen Musikfesten der nächsten fünfzig Jahre erklang es und weckte eine Begeisterung, die sich noch 1864 bei einem Biographen Schneiders (F. Kempe) in dem ekstatischen Ausruf »Welch ein Werk, dieses Weltgericht!« Luft machte. Diese ehemalige Schneiderverehrung zu begreifen, fällt heute nicht leicht, es sei denn, daß man sich erinnere, daß zur Zeit der ersten Schneider'schen Erfolge weder Bach's, noch Mendelssohn's, noch Schumann's, noch Wagner's Hauptwerke bekannt waren, und daß mit dem Erlöschen des italienischen und mit dem Veralten des Oratoriums Ph. E. Bach'scher und Rolle-scher Abkunft eine Leere in der großen Chorkomposition entstanden war, die zu füllen zunächst ihm und gleichaltrigen Meistern zufiel. Der Reiz des *Weltgerichts* ging ebensosehr von der zeitgemäßen Stoffwahl wie von der eigentümlichen, der Großartigkeit nicht ganz entbehrenden musikalischen Durchführung aus. Einer solchen Häufung der verschiedensten musikalischen Ausdrucksmittel, so mannigfachen Kombinationen von Soli, Ensembles, einfachen und geteilten Chören und Orchester war man bisher nicht begegnet. Schneider setzte geradezu einen neuen Oratorientyp fest, dessen wesentlichster Zug in größtmöglicher Verkürzung des Ariengesangs zugunsten breitester Entfaltung von Chorwirkungen bestand. Wieder einmal machte sich eine gewisse Übersättigung im Punkte des Ariengesangs bemerkbar. Wie Händels Arien eigentlich nur als unvermeidliche Anhängsel der Chöre in Kauf genommen, womöglich ganz gestrichen wurden, so hütete man sich jetzt gleich von vornherein vor einem Zuviel. Es wurde ein stilles Übereinkommen unter den Dichtern und Musikern, sich auf nur drei solistische Hauptpartien (Sopran, Tenor, Baß) zu beschränken, höchstens eine oder zwei unbedeutende Nebenrollen mit hinzuzunehmen[1]. Damit fiel natürlich mancher lyrische Ruhepunkt aus, und es kam zu jener peinlichen Buntheit und Unruhe der Gesamtanlage, die gerade für das *Weltgericht* charakteristisch ist. Da stehen neben feierlichen, choralähnlichen a cappella-Sätzen erregte, dramatische Chorgebilde; Männerchöre stehen neben Frauenchören; einfache, liedmäßige Stücke werden abgelöst von Fugen oder Doppelfugen; begleitete Rezitative wechseln mit ausgesponnenen Duetten oder Terzetten, und den Instrumenten fällt zu, in breiten Vor- und Zwischenspielen programmatischen Charakters die fortwährend sich verändernden Situationen beziehungsreich zu verbinden.

---

[1] S. dazu den unten S. 405 Anm. 2 angeführten Briefwechsel zwischen Spohr und Rochlitz; a. a. O. S. 341. Hand, Ästhetik der Tonkunst, II, S. 584.

Zu den Episoden, die zur Zeit des Erscheinens des Oratoriums als die eindrucksvollsten gerühmt wurden, sind zu rechnen: der kurze a cappella-Ruf der vier Erzengel »Ein Tag ist vor ihm tausend Jahr, ein Augenblick die Ewigkeit«, der an verschiedenen Stellen wie eine furchtbare Warnungstafel errichtet wird und schon im Posaunenklang aus der Ouvertüre spricht; dann die Szene vom ersten Rezitativ Satans an, namentlich dort, wo beim Übergang von seiner Wutarie zum Choral der Gläubigen die Instrumente in erregten Synkopen nachzittern, während die Bläser wie Licht von oben helle Akkorde hineinwerfen. Ferner die Szene, in der die Dämonenempörer unter Begleitung des martialischen Bläserthemas:
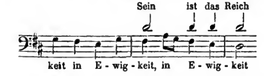


zum Kampfe wider die Gläubigen anrücken. Der phantastische Instrumentalsatz, welcher Satans Sturz schildert, erregte jedesmal Schrecken, der aber Berichten zufolge stets noch übertroffen wurde durch die »kalten Schauer«, die sich beim Unisono der Todesposaunen im Chor der Gläubigen »Bis wir am heiligen Altar« einstellten. Endlich bildeten die mystischen Klänge, unter denen am Schlusse Maria die Gnadenmutter unvermutet in den Kreis der Seligen tritt, mit Spannung erwartete Zielpunkte des Interesses. Aber auch für freundliche Bilder ist gesorgt. Der liebliche Chor »Feierlich voll ernster Wonne steigt der junge Tag empor« und das ausdrucksvoll begleitete »Barmherzig ist der Herr« erfreuen durch Anmut und Natürlichkeit und wurden in deutschen Kirchen, abgelöst vom Oratorium, gern als gottesdienstliche Motetten gesungen. Hier wie überall bei Schneider war es neben der schlichten, manchmal herzlichen Melodik in erster Linie der dankbare Chorsatz, der immer von neuem entzückte, die Kunst, mit wenig Aufwand starke Effekte herbeizuführen. Im *Weltgericht* darf man in diesem Sinne noch von wirklicher Kunst sprechen. Später verfiel Schneider in bandwerksmäßige Routine und kalt berechnete Spekulation, von der ihn erst Mendelssohn's *Paulus* einigermaßen heilte[1]. Als Meister des äußeren Effekts bedeutet Schneider jedenfalls den ausgesprochenen Gegensatz zu dem ängstlich vor Gewaltstreichen zurückschreckenden B. Klein. Mag es im Verlauf der einzelnen Teile noch so bunt hergegangen sein, in

[1] Den Text des Schneider'schen *Bonifacius* (1837) schrieb der Bearbeiter des Mendelssohn'schen *Paulus*-Textes, Schubring in Dessau.

den Finales packte Schneider die Situation stets mit kluger Berechnung des Ausgangs. Pflegte schon der Schlußchor des ersten Teils im *Weltgericht* mit der eigen harmonisierten Stelle »und was er zusagt, das hält er gewiß« allgemeinen Jubel zu entfesseln, so tat dies in gesteigertem Maße der zum zweiten Teil, und hatten dann die Bässe mit ihrem:





das Zeichen zum Beginn der Schlußfuge gegeben, so schwelgten Sänger wie Hörer im Hochgefühl und im Bewußtsein, etwas unbegreiflich Seltenes und Großes erlebt zu haben. Seit Haydn, so schrieb im Jahre 1824 A. B. Marx, habe man einen ähnlichen Erfolg wie den des *Weltgerichts* nicht zu verzeichnen gehabt[1]. Und bei diesen Erfolgen blieb es, auch als Mendelssohn's *Paulus* und *Elias* erschienen und eine neue Phase in der Geschichte des deutschen Oratoriums heraufführten.

Die Technik des *Weltgerichts* ist zugleich die der nächsten größeren Oratorien Schneider's, und wer jenes kannte, bedurfte, wie Mendelssohn gelegentlich spöttisch bemerkte, eigentlich nur des textlichen Szenariums der späteren, um auch über die Musik derselben orientiert zu sein. Die *Sündflut*, 1823 aufgeführt und allenthalben ungezählte Male wiederholt, zeigt musikalisch genau dasselbe, nur stofflich etwas veränderte Bild. Untergang und Wiederkunft der Erde, Vermittelungsversuche der Erzengel, schauerliche Szenen des Verderbens neben lichtklaren Offenbarungen aus der Höhe: ein wahres Potpourri von Sinnlichem und Übersinnlichem[2]! Ermüdender wirkt das Werk dadurch, daß ausgeführte

[1] Berliner Allg. Musikal. Zeitung, Sp. 106, mit scharfer Kritik des Textes.

[2] Auch der Stoff der *Sündflut* war, gleich dem des *Weltgerichts*, zuerst von Carissimi oratorisch behandelt worden. Ein Oratorium dieses Titels hatte ferner schon Kauer um 1810 für Wien geschrieben. Da auch später gerade in Wien häufiger Sündflutoratorien auftauchen (z. B. Gottfr. Preyer 1842, Frz. Hölzl, um 1842), liegt es nahe, die Wahl des Stoffes mit den häufigen Donauüberschwemmungen in Zusammenhang zu bringen, liebte man ja auch

Solostücke noch mehr als im *Weltgericht* zugunsten großer Chöre zurückgedrängt sind, obwohl der dritte Teil, von dem Solo »Betet an« des Raphael an über die »Heilig«- und »Halleluja«-Chöre hinweg, mit einer kräftigen Steigerung schließt. Auch hier fehlt es nicht an unmittelbar Packendem. In dem schönen Anfange, der die Phantasie des Hörers aus dunklen Regionen zu immer lichteren führt, und in dem von zischenden Violinpassagen und Schreckensstößen der Bläser angefüllten Instrumentalsatz, der die »Verzweifelung der Untergehenden« ausdrückt, hat das Oratorium zwei noch heute auf Augenblicke interessierende Partien. Auch die Fugen sind originell und verstimmen noch nicht, wie in späteren Arbeiten Schneider's. — Eine durch ihre Ungeniertheit überraschende Kopie des *Weltgerichts* ist ferner das *Befreite Jerusalem* (1835). Dieselben vier Erzengel mit ihren a cappella-Plakaten, dieselben von Stadler her bekannten Chöre kämpfender Engel, Empörer und ungenannter Phantasiegestalten, dieselbe im Kreuzritterheer vor Jerusalem auftauchende Mutter Maria! Indessen versagte diesmal das alte Rezept: die Mitwelt vermochte allzu deutlich in die Werkstatt des Verfassers zu schauen und entzog dem Werke Beifall und Popularität. Als originell darf einzig die Einarbeitung des Ambrosianischen Lobgesangs an hervortretenden Stellen gerühmt werden.

In Einzelheiten ansprechend, im Ganzen ebenfalls unerfreulich sind Schneider's *Christus*-Oratorien, von denen er vier zu einer Tetralogie vereinigen wollte, aber nur drei vollendete[1]. Auch hier stehen Volks-, Engel-, Prophentenchöre usw. bunt durcheinander, werden Duette, Terzette und Ariosi bloß um des lieben Musizierens willen gesungen. Die schöne Naivität der Alten ist fast ganz geschwunden, und man braucht nur den schlichten Bericht vom bethlehemitischen Kindermord, wie ihn Heinrich Schütz in seinem Weihnachtsoratorium gibt, mit Schneider's grotesk aufgebauschtem Wutchor »Vernichtung, schneller Tod dem, der da herrschen will in Bethlehem« (in *Christus das Kind*) zu vergleichen, um die gewaltsam emporgetriebene Sucht der Zeit nach Sensation beklagenswert zu finden. Aus vielen dieser Werke spricht Meyerbeer's Geist; er fiel nur deshalb den Zeitgenossen nicht auf, weil er hinter dem

im Singspiel gern an elementare Ereignisse solcher Art anzuknüpfen (z. B. Weigl's *Bergsturz bei Goldau* 1806). In Norddeutschland (Berlin) führte H. Georg Dam 1849 eine *Sündflut* eigner Komposition auf. Saint-Saëns belebte den Stoff dann erst 1875 wieder.
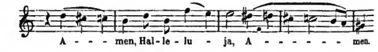
[1] *Christus das Kind* (1829), *Christus der Meister* (1827), *Christus der Erlöser* (1838). Das vierte sollte *Christus der Verherrlichte* heißen.

Gitterwerk der von Schneider neue Sanktion erhaltenden Fuge versteckt blieb. Vielleicht war es nur der junge Wagner, dessen sicherer Instinkt gleich anfangs die innere Unwahrheit mancher Schneider'schen Gebilde witterte[1]. Indessen darf man darüber nicht die Vorzüge des Dessauer Meisters übersehen, vor allem, daß er in der Instrumentation Leistungen vollbrachte, die hinter denen Weber's und Marschner's nicht allzuweit zurückstehen; ferner, daß die Programmouvertüre und in bescheidenem Maße auch die Technik, mit Erinnerungsmotiven zu arbeiten, Förderung durch ihn erfahren haben. Will man ihn von der besten Seite kennen lernen, so greift man am sichersten zu *Pharao* (1828), *Gideon* (1829) oder *Absalon* (1830), auch wohl zum *Verlorenen Paradies* (1824), Werke, auf die anscheinend das Studium Händels wohltätigen Einfluß geübt hat. Im zuletzt genannten, das Schneider für sein bestes erklärte, erfreuen wohllautende, idyllische Chöre der Engel und zart empfundene Arien Adams und Evas; in *Pharao* und *Absalon* ragen dramatische Chöre und Doppelchöre hervor, in *Gideon* die Szenen im dritten und bedeutendsten Teil, wo ein Soloterzett von Alt, Tenor und Baß nach Art altkirchlichen Antiphonengesanges mit dem Chor musiziert (»Herr, da du auszogst von Seïr«) und damit die Vorstellung einer gottesdienstlichen Handlung hervorruft. An Stellen wie diesen, in denen die Dichtungen den Weg des Einfachen und Natürlichen gehn, bricht auch Schneider's Gemüt in sympathischer Weise durch. An sie wird man sich halten müssen, will man seinen Charakter als Musiker beurteilen, denn sie bieten Gewähr dafür, daß er von Natur aus vollkommen aufrichtig gesinnt war und nur zuweilen falschem, durch äußere Erfolge genährtem Ehrgeiz nachgab.
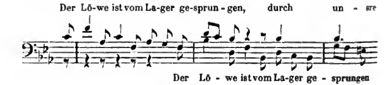
Zugleich mit Schneider feierte L. Spohr als Oratorienkomponist Triumphe. Ob er recht tat, sich diesem Gebiete zu nähern, mag heute bezweifelt werden; einst hielt man ihn für eine der festesten Stützen deutscher Oratorienkomposition. Spohr's wahrer Anlage entsprach jedenfalls das Thema *Des Heilands letzte Stunden* (1835), in dessen Musik sich der ganze quellende Reichtum seiner Melodik

[1] »Ist es nicht eine offenbare Verkennung der Gegenwart, wenn einer jetzt noch Oratorien schreibt, an deren Gehalt und Formen keiner mehr glaubt? Wer glaubt denn an die lügenhafte Steifheit einer Schneider'schen Fuge..? Das, was uns bei Bach und Händel seiner Wahrheit wegen ehrwürdig erscheint, muß uns jetzt bei Fr. Schneider notwendig lächerlich werden, denn noch einmal sei's gesagt, man glaubt es ihm nicht, da es auch auf keinen Fall seine eigene Überzeugung ist« (»Die deutsche Oper«, in Laube's Zeitung für die elegante Welt, Juni 1834).

und Harmonik ergoß, viel mehr als ein Stoff wie *Die letzten Dinge* (1826) und *Der Fall Babylons* (1842). Die Stärke Schneider's: freizügiges Entwerfen hochgespannter dramatischer Musikstücke war Spohr's Schwäche, während ihm umgekehrt elegische, weiche Partien des Textes, die bei Schneider nicht selten allzu dürftige Auslegung empfingen, vortrefflich gelangen. Im *Fall Babylons*, dessen ungeschickter Text vom Engländer Taylor herrührt, tritt die Verlegenheit um echten oratorischen Ausdruck am stärksten hervor. Die Absicht, originell zu sein, hat Spohr namentlich im Chorteil zu Mißgriffen aller Art geführt. So z. B. am Schluß des ersten Teils. Diese mühsam ergrübelte Fuge »Er regiert auf ewig« ist nicht nur ein Beleg für die Tatsache, daß Spohr und die Fuge schlechte Freunde waren, sondern zugleich ein Zeichen dafür, daß selbst Meister ersten Ranges ihre wahre Natur verleugneten, um dem konventionell gewordenen ästhetischen Grundsatz: kein Oratorium ohne Fuge! zu genügen. Und hätte je Händel zum Abschluß eines Hallelujachors folgendes unglückliche Thema gewählt?



Nicht sonderlich ansprechend ist ferner die erste Fuge:



der indes das lebendige, freilich wenig gesangliche Thema etwas aufhilft. Treffenderes bieten einige kleine im Marschrhythmus gesungene dramatische Chöre (darunter der kraftvolle Perserchor Nr. 11), neben die das liebliche, allerdings nur genrehaft gehaltene Wiegenlied der jüdischen Mutter und ihre Gesänge mit dem Gatten treten. Prächtige Rezitative des Cyrus erinnern an den Opernkomponisten, ebenso die koloristisch sehr interessante Instrumentalschilderung des feurigen Wunders. England feierte dieses Werk nach der Erstaufführung in Norwich als unvergleichlich, ohne den gewaltigen Abstand etwa von Händel's *Belsazar* zu erkennen. In Deutschland lehnte man es aus Achtung vor dem großen Künstler zwar nicht rundweg ab, gab aber doch seinem Zweifel an der

inneren Wahrhaftigkeit unumwunden Ausdruck[1]. Geringer zeigen sich Spohr's Schwächen und allbekannte Manieren in dem sechszehn Jahre früher komponierten Oratorium *Die letzten Dinge*[2]. Unbeirrt von der Sorge um Erfolg, die ihm bei jenem vielleicht durch Mendelssohn's 1836 erschienenen *Paulus* eingeflößt war, schuf Spohr hier aus gesundem natürlichen Empfinden heraus. Vorher eigens dazu unternommene Studien im Kirchenstil wurden ihm förderlich, und manche fruchtbare Bemerkung des Textdichters fiel auf guten Boden. Nach der stolzen Hoffnung dieses sollte es nichts geringeres als ein Werk werden, das für den »jetzigen Stand der Musik dasselbe wird, was Händel's Oratorien für seine Zeit und den damaligen Stand der Musik waren«. Dem entsprach nun zwar der Erfolg nicht — der Text blieb Flickwerk, und zu einem Händel fehlte Spohr viel —, aber es kam doch ein im Ganzen edles Werk zu stande, dessen Eindruck in England (Norwich 1830) ebenso tief war wie vorher in Deutschland (Kassel, Leipzig usw.). Alles verläuft hier ruhiger und ist durch geläuterten Kunstverstand zusammengehalten. Unter den Chören begegnen drei von besonderem Wohllaut: der phantasievolle Anfangschor des 2. Teils »So ihr mich von ganzem Herzen suchet«, der sein Thema der vorangegangenen Introduzione entnimmt, das weihevolle »Heil dem Erbarmer« und der auch als Motette vielgesungene poetische *Ges*dur-Satz »Selig sind die Toten«, der zu den Perlen Spohr'scher Chormusik gehört[3]. Ihnen gegenüber rücken die Soli durchaus in den Schatten; die besten Züge enthält wohl das Duett »Sei mir nicht schrecklich in der Not«. — Über sein Erstlingsoratorium *Das jüngste Gericht*, das 1812 zur Feier des Napoleonstages in Erfurt geschrieben war und unbeabsichtigt ein böses Omen für den großen Eroberer wurde, ging der Komponist selbst sehr bald zur Tagesordnung über, obwohl er in späteren Jahren äußerte: »Noch jetzt habe ich für einige Chöre und Fugen, sowie für die

[1] Allg. mus. Zeitung 1844, Sp. 517 ff.

[2] Der an Unverständlichkeiten reiche Text stammte von Fr. Rochlitz, dessen Briefwechsel mit Spohr aus den Jahren 1817—1842 manchen wichtigen Beitrag zur Oratoriengeschichte der Zeit enthält (veröffentlicht von M. H. Schletterer in der Schweizer Musikzeitung 1885, neuerdings abermals in den Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft V [1903, S. 258 ff.]). — Eine gute zeitgenössische Kritik über Text und Musik des Werks in Caecilia 1826 (V), S. 63 ff.

[3] Er geht augenscheinlich zurück auf die schöne und ebenso innige Komposition Joh. Gottl. Naumann's in dessen Kantate *Zeit und Ewigkeit* (1783), die überhaupt schon einen großen Teil Spohr'schen Empfindungslebens vorausnimmt (Hofbibl. Schwerin).

Partie des Satanas eine solche Vorliebe, daß ich sie für das Großartigste erklären möchte, was ich je zustande gebracht habe«[1]. Nur die mit Koloraturen übersäten Bravoursätze von Maria und Jesus fanden auch später keine Gnade mehr.

Im Verein mit Spohr's Oratorien pflegen die von Ferd. Ries, dem Schüler Beethoven's, genannt zu werden: *Der Sieg des Glaubens* (1829), ein technisch gut gearbeitetes, doch nur in den Doppel- und Tripelchören kräftigere Wirkungen anstrebendes Werk auf völlig unklaren, handlungslosen Text nach Weltgerichtsmuster, und *Die Könige in Israel* (1837 Köln)[2], dessen Stoff derselbe ist wie in Händel's *Saul* und vom Komponisten nicht ohne Seitenblicke auf diesen in Musik gesetzt wurde. Es fehlt aber an besonnener Durcharbeitung der Charaktere und an peinlicher Beachtung guter Deklamation; höheren Ansprüchen genügt nur die Beschwörungsszene Sauls und die durchweg sorgfältige Instrumentation. Hervorgehoben sei ein Zug der Dichtung dieses Oratoriums (vom Theologen W. Smets): Die Anspielung auf Kommen und Erlösungswerk Christi am Schlusse. Die Forderung, alttestamentliche Oratorien mit solchen Ausblicken auf den »neuen Bund« zu schließen, wurde in theologischen Kreisen der dreißiger und vierziger Jahre lange als zwingend betrachtet. Auch Mendelssohn hat sich ihr im *Elias* fügen müssen[3]. — Den Text von Smets setzte in späteren Jahren in etwas modernerem Stil Friedr. Nuhn in Musik.

2. Kapitel.

C. Loewe und das Legendenoratorium.

In der Geschichte des geistigen Lebens Deutschlands bildete das Pariser Revolutionsjahr 1830 den Ausgangspunkt einer Bewegung, die im Sinne einer kräftigen Reaktion an den bestehenden gesellschaftlichen und künstlerischen Normen rüttelte. Auch die Musik wurde davon betroffen, auch die Sphäre des Oratoriums. Die Freude an Weltgerichtsstoffen und das Schwärmen für die Erlösungsqualen Christi schwand, schwand in dem Grade, als dem Supranaturalismus der älteren Theologen ein kräftiger Realismus

[1] Selbstbiographie I, S. 170. Die Komposition blieb unveröffentlicht.
[2] Nicht *Anbetung der Könige*, wie Fétis angibt.
[3] Briefwechsel mit Schubring. Brief a. d. Jahre 1846.

entgegengestellt wurde. Es kommt eine Zeit, in der sich keiner mehr an Golgatha und Weltuntergang erinnern lassen will, und Schöpfungen, die allzu einseitig darauf Bezug nehmen, interesselos beiseite gelegt werden[1]. Man sehnt sich vom Übersinnlichen, krankhaft Phantastischen hinweg zum Wirklichen, Lebensvollen, schaut nach kräftigen, starken Persönlichkeiten aus, an deren weltüberwindenden Gesinnungen das Gemüt sich wahrhaft erfrischen könne. Mochten sie Eichendorff oder Rückert, Schumann oder Loewe heißen, die Jungromantiker jeglicher Kunstgebiete drangen mit Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit auf Natürlichkeit und Subjektivität, auf Wahrheit und Eigenart des Empfindens. Nicht gegen das Wunderbare und Geheimnisvolle an sich erhob man Einwand, sondern nur gegen die Angewohnheit, damit wie mit gangbarer Münze zu spekulieren, wie es in Friedr. Schneider's Oratorien zum Ausdruck kam. Vom Himmel versucht man wieder auf die Erde zu lenken, von der Offenbarung Johannis wieder zurück zum Alten Testament oder zur Geschichte Christi des Lehrers und Meisters, beginnt wohl auch, wie einst zur Zeit Spagna's, die Legende und Heiligengeschichte wieder hervorzusuchen. Friedr. Schneider selbst kehrte in späteren Jahren zu Stoffen wie Gideon, Absalon, Salomo zurück und nahm sogar 1837 einen *Bonifacius* in Angriff. Loewe bringt 1829 seine *Zerstörung Jerusalems* und läßt zahlreiche Legendenoratorien folgen; Eckert's *Ruth* erscheint 1834, Elkamp's (1835) und Mendelssohn's *Paulus* (1836) folgen, und von nun an, etwa seit 1840, herrscht aufs neue das Propheten-, das biblische Heroenoratorium, wozu alsbald mit immer reicheren Beiträgen das ausgesprochen weltliche Oratorium tritt. An den Saul-, David-, Moses-, Johannes-, Petrus-, Paulus-, Hiob-, Elias-Oratorien der folgenden Jahrzehnte hat ohne Zweifel der immer mächtiger aufblühende Händelkult neuen großen Anteil gehabt, während Christusoratorien nunmehr nicht ohne Hinblick auf Bachs 1829 wiedererweckte Matthäuspassion geschrieben werden.

Freilich starb das alte Passions- und Himmelfahrtsoratorium nicht sofort ab. Namentlich in kleineren Städten mochte man es bis auf lange hinaus nicht missen. A. Romberg hatte 1822 noch einen *Erbarmer* (nach Klopstock) gebracht, der Hamburger Grund 1826 eine *Auferstehung und Himmelfahrt*, G. Ch. Apel in Kiel 1824 einen *Christus*, in dem nach Mitteilung von O. Jahn[2] eine Vereinigung von Oratorium und Gottesdienst angestrebt und nur

[1] Briefwechsel Spohr's mit Rochlitz a. a. O. (1842).

[2] Kieler Wochenblatt 1841; in die Gesammelten Aufsätze, 1867 (S. 11), übergegangen. Der Komponist selbst vernichtete das Werk vor seinem Tode.

von den einfachsten liturgischen Formen Gebrauch gemacht war, L. Drobisch und Donat Müller in Augsburg je zwei Passionsoratorien. Andere kleinere Meister schlossen sich an. Unter ihnen befand sich der spätere Bautzener Kantor C. E. Hering, der 1833 ein höchst geschickt gearbeitetes Oratorium *Der Erlöser* im Gewandhause zu Leipzig zur Aufführung brachte, vor Schneider und Mendelssohn aber ebenso schnell die Segel streichen mußte wie Alb. Lortzing mit seiner in Schneider'schem Stile gehaltenen *Himmelfahrt Jesu Christi* (1828)[1]. In längerer Gunst als alle diese hat sich Sigism. Neukomm erhalten mit seiner *Christus*-Trilogie (*Grablegung* 1837, *Auferstehung*, *Himmelfahrt*, nach Klopstock), die zum Teil sehr schöne, Haydn fortsetzende Musik enthält und im Verein mit anderen Kompositionen dieses Tonsetzers viel zur Emanzipation des Blechblaskörpers im Orchester beigetragen hat. Sein Oratorium *Die zehn Gebote* (1829)[2] genoß in England eine gewisse Berühmtheit, die es nicht verdiente. Die Art, wie Neukomm den Katechismus vertonte, kann vielleicht originell aber kaum geschmackvoll genannt werden. Über Stellen wie folgende, die der Chor, sekundiert von Trompeten und Posaunen, in stärkstem Forte unisono hinausruft:



goß bereits Mendelssohn seinen Spott aus[3]. Die Tonsprache bewegt sich zudem noch völlig im Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts, ist melodiös, aber uninteressant. Fr. Schneider's *Gethsemane und Golgatha* (1838) eroberte sich manchen Gesangverein in der Provinz, verblaßte aber in demselben Grade, als Bachs Passionen, nach deren Muster es angelegt ist, in der Öffentlichkeit zu wirken anfingen. Schließlich geben die Musiker den Passionsstoff ganz auf oder behandeln ihn nur als Teil einer Darstellung des Gesamtwirkens Christi (Mendelssohn, Liszt). Erst als der Geist der alten Auffassung, wie er sich am unverwüstlichen *Tod Jesu* von Graun fortzeugend immer wieder selbst gebar, nahezu geschwunden war, konnte Fr. Kiel in seinem *Christus* abermals an den Stoff, und zwar mit neuen Mitteln herantreten.

---

[1] Hering's Oratorium (in Bautzener Privatbesitz) ist textlich insofern merkwürdig, als es zeigt, daß man selbst bei der Darstellung der Passion ohne Satanas und Chöre der Höllengeister nicht auszukommen vermochte.

[2] Exempl. handschriftl. im Archiv der Berliner Singakademie.

[3] Briefwechsel mit Klingemann (1832), S. 101.

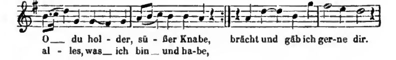
Etwa um dieselbe Zeit, da Friedr. Schneider's Ruhm am hellsten strahlte, um 1830, beschäftigten sich zwei Männer angelegentlich mit dem Oratorium: Carl Loewe und Felix Mendelssohn. Beide traten mit neuen und eigenartigen Schöpfungen hervor, der erste mit siebzehn, der andre mit zweien und einem Bruchstück. Im Herzen der Nachwelt hat der jüngere Meister Mendelssohn dem fast ein halbes Menschenalter älteren inzwischen längst den Platz als Oratorienkomponist streitig gemacht. Aber Loewe hatte bereits fünf Arbeiten in diesem Fache, darunter zwei seiner vorzüglichsten, geliefert, ehe Mendelssohn 1836 die Welt mit dem *Paulus* überraschte. Diese beiden Arbeiten waren *Die Festzeiten* und *Die Zerstörung Jerusalems* (1829).

Loewe's *Festzeiten* sind Kirchenmusik, innerhalb mehrerer Jahre (1825—1836) fortlaufend für die evangelischen Kirchenfeste geschrieben. Ihre einzelnen Teile kamen zuerst als »Kantaten« zur Aufführung, bis der Komponist sich 1837 entschloß, sie in drei großen Teilen: 1. Advent und Weihnachten; 2. Fasten, Charfreitag, Ostern; 3. Himmelfahrt, Pfingsten (mit Anschluß an Trinitatis) als »geistliches Oratorium« zusammenzufassen. Als solches ist es mehrfach geschlossen zur Aufführung gekommen. Der auf etwa 80 mehr oder minder kurze Sätze verteilte Schrifttext ist mit freier Dichtung und Chorälen untermischt: eine Variante des Händel'schen *Messias*. Gleich vielen seiner nord- und mitteldeutschen Kollegen[1] baut Loewe auf alten kirchlichen Traditionen weiter. Im Passions- und Weihnachtskreis tauchen Züge auf, die geradezu auf Bach's und Hammerschmidt's Zeiten zurückgehen. Die naiv volkstümliche und selbstverständliche Art, mit der Loewe diese Anlehnung vollzieht, schließt den Gedanken an ein absichtliches Archaisieren aus, legt vielmehr die Vermutung nahe, daß er selbst noch in solchen älteren kirchenmusikalischen Traditionen groß geworden und auch Stettin, Loewe's zweite Heimat, durch seine Kantoren mit ihnen vertraut geblieben war[2]. Ein Stück z. B. wie das Sopransolo »Meine Seele erhebe den Herrn« im 1. Teil weist seiner Anlage und Durchführung nach unmittelbar in den Anfang des 18. Jahrhunderts; wiederum läßt das Gespräch Christi mit dem Schächer den Dialog der Schütz'schen Zeit wieder aufleben. Darüber hinaus freilich hat Loewe in reichstem Maße von den
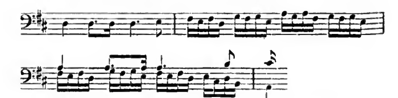
[1] Darunter Drobisch in Augsburg, Bergt in Bautzen, die ebenfalls unter dem Titel »Die christlichen Festzeiten« kirchliche Kantaten herausgaben.

[2] Selbstbiographie, herausgeg. von Bitter, S. 8. Unter diesen Kantoren verdient F. M. Oelschläger wegen seines tatkräftigen Eintretens fürs Oratorium (seit 1825) Erwähnung.

Mitteln der damals modernen Musik Gebrauch gemacht, vor allem dem Orchester schöne und dankbare Aufgaben zugewiesen. Der Reichtum der Riesenpartitur ist unerschöpflich, und man wird nicht müde die Phantasie zu bewundern, mit der Loewe, ohne je über die Disposition der unzähligen kleinen Textabschnitte in Verlegenheit zu sein, immer wieder neue Gedanken ausspielt. Am leichtesten wiegen die Fugen, die — wie auch anderwärts bei Loewe und seiner Zeit — an geringfügiger Thematik kranken, ohne dabei wirkungslos zu sein. Auch geschlossene Ariengebilde ragen nur hier und da hervor. Die größte Bedeutung haben die kleinen Chorsätze und die durch prachtvolle Rezitative verbundenen dramatischen Gesänge. Sie spiegeln Loewe's ganze reiche Natur wieder. Sollte man die reizvollsten nennen, so wären es der liebliche, vom Soloquartett und Chor abwechselnd gebrachte Chor:



das höchst anziehend instrumentierte Ensemble der drei Könige, der Engelchor »Ehre sei Gott« mit dem Choral »Vom Himmel hoch« und jubilierend aufsteigenden Holzbläserfiguren; dann das Quartett »Also hat Gott die Welt geliebt« und der Gesang der zween Jünger, die still gebeugt nach Emmaus gehn. Den Höhepunkt des Passionsabschnittes bildet die aus überschwenglichstem Empfinden heraus entstandene Ölbergszene mit dem Chore »Nun hängt er gottverlassen«, in den mitten hinein — ein ganz neuer Gedanke! — Christus sein »Eli, Eli« singt. Im Osterkreis gipfelt die Wirkung in der von Händel beeinflußten Schlußfuge, ebenso im Himmelfahrtskreis. Ihr Thema:



könnte ebensogut von Agricola oder Ph. E. Bach stammen. Dazwischen stehen Sätze von sonderbarer, mystischer Wirkung, die wohl ebenfalls an ältere Vorstellungen anknüpfen: der Choral »Als

der Tag sein Ende nahm«, wo nach jeder Zeile das mit Posaunen verstärkte Orchester drei düstere Akkorde hineinstreut, die geheimnisvollen, durch unisone Männerstimmen piano vorgetragenen Takte »Am Anfang war das Wort« u. a. Die weihevollen, in herrlichem sechsstimmigen a cappella-Satz geschriebenen deutschen Improperien, die den zweiten Teil einleiten, verraten gründliches Studium der älteren katholischen Kirchenkomposition, deren Einfluß auch in späteren Arbeiten Loewe's hervortritt.
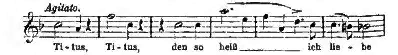
Auf ganz anderer Basis steht Loewe's zweites Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* (1829, ged. von G. Nicolai). Wie dort die protestantische Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts, so war hier das zum biblischen Drama gesteigerte Oratorium Rolle's und seiner Zeit Vorbild. Der Loewe der *Festzeiten* zeigt ein völlig verändertes Gesicht. Das ist der kühne genialische Neuromantiker, als den ihn Schumann sofort erkannte, der Meister leidenschaftlichen Gesanges, gewaltig in der Aufstellung von Kontrasten, machtvoll in der Darstellung kämpfender Affekte, feurig im Entwickeln der dramatischen Handlung, neu in der Instrumentation. »Verirrung« schalten Rellstab und der Magister Fink die Musik Loewe's, die unter Spontini's Szepter 1832 in Berlin nicht endenwollenden Beifall hervorrief. Dergleichen musikalische Eruptionen hatte man nicht von ihm erwartet, und das ist zu verstehn. Schon äußerlich erscheinen die Mittel bis ins Kolossale gesteigert: zehn handelnde Personen, acht verschiedene Chöre, dazu ein großes modernes Orchester! Ein Kleinerer, wenn er nicht gerade Spontini oder Meyerbeer hieß, hätte sich damals lächerlich damit gemacht; Loewe befürchtete es nicht. Hier war alles einer leitenden dramatischen Idee unterstellt, eins bedingte das andere. An der Spitze der zahlreichen eindrucksvollen Nummern stehen die Chöre und die Rezitative. Es sind durchweg Sätze von zündender Realistik und imponierender satztechnischer Faktur, mag man die prächtige Szene Nr. 11 betrachten, wo der Hohepriester das Volk zur Abwehr der Feinde, zum Schutze des Tempels anruft, oder den Römerchor »Roma, Heil dir, mächt'ge Roma«, oder die verschiedenen breit ausgesponnenen Klagechöre der Israeliten mit ihren cyklopischen Themen und (später leitmotivisch verwendeten) chromatischen Abstiegen. Der genialische, mitfortreißende Zug, der durch die ersten beiden Teile des Oratoriums geht, hält bis zum Schluß an; ja wenn eine Steigerung noch möglich war, so hier. Auf den rauchenden Trümmern steht Israel. Unaufhörlich wälzt sich sein Trauergesang dahin in breiten, vollen Akkorden, während in den Streichern auf- und niederrollende Passagen das

Flackern der fernen Flammen zeichnen. Mächtig dröhnt mitten hinein der Choral »Jesus, meine Zuversicht«. Geisterstimmen erheben sich a cappella. Aber die Tragik der Situation ist erst ausgekostet im Moment, da die Erregung, aufs höchste gespannt, mit einem Tamtamschlag und sechs Takten Generalpause in ein Nichts zusammensinkt: es ist der Augenblick, da Israels Stolz, der Salomonische Tempel, zusammenbricht. Ein paar mysteriöse Klänge schließen und leiten zur krönenden, tröstliche Ausblicke verheißenden Schlußfuge über, deren Thema leider wiederum nicht den Erwartungen entspricht. Dieser letzte Teil des Oratoriums gehört zu den Schöpfungen, die den Stand der deutschen Musik um 1830 glänzend repräsentieren, und deren Komposition als ein musikgeschichtliches Ereignis gelten darf. Man muß ihn kennen, nicht nur um den gewaltigen Einfluß zu schätzen, der von Cherubini, Meyerbeer und Spontini und ihren Opernwerken ausging, sondern auch um die Individualität des Komponisten in seiner Jugendzeit und außerhalb der Ballade recht würdigen zu können.

Im Gegensatz zum Chorteile, der in seiner Freiheit und Kühnheit auf die Zukunft weist, stehen die Sologesänge des Oratoriums unter dem Szepter der Mode, eine Erscheinung, die für die Oratorienproduktion der Loewe'schen Zeit symptomatisch ist. Einige bewahren den freundlichen, volkstümlichen Stil, den man aus seinen schwächeren Balladen kennt, z. B. in der Arie der Berenice:



Andere zeigen deutliche Anlehnungen an den von Loewe hochgeschätzten *Titus* von Mozart und geberden sich hochdramatisch. Sie verfallen aber dabei in Rossini'sches Theaterpathos:



das sich (auch in späteren Arien Loewe's) vielfach mit Bellini'scher Melodik paart. Andere Stücke des solistischen Teils, die Arie »Gefangen steh ich, ein Jud'« des so sympathisch geschilderten Josephus, der den besonderen Beifall Spontini's fand, klingen an Händel an und zeichnen sich durch einfache Größe und rhythmisch bewegte Deklamation aus. Leider wurden so frei und echt dra-

matisch aufgebaute Sätze wie der Mittelteil dieser Arie und die Sterbeszene der Berenice in Loewe's Oratorien immer seltener. — Bemerkt sei, daß die *Zerstörung Jerusalems* drei Erinnerungsmotive besitzt. Die in den Klagechören vielfach vorkommenden chromatischen Abstiege haben gewissermaßen als Leitgedanken für die israelitische »Götterdämmerung« zu gelten[1]. Kaiser Titus besitzt ein Marschmotiv, das seinem Erscheinen vorauszugehen pflegt[2]; ein drittes Thema symbolisiert Israels Mut und Entschlossenheit[3].

Loewe's folgende Oratorien zeigen größere Reife im Stil, abgeklärteres, ruhigeres Empfinden. Keins aber reicht in der Frische des Entwurfs an diesen von Jugendkraft überschäumenden Erstling heran. Von konservativer Seite aus beglückwünschte man damals Loewe für diese »Rückkehr zur Mäßigung«, heute möchte man fast bedauern, daß er die alte Bahn, die ihn vielleicht in die Nähe Mendelssohn's geführt hätte, nicht weiterschritt. Loewe's nächstes und populärstes Oratorium, *Die Siebenschläfer* (1833), gewann Bedeutung dadurch, daß mit ihm die Legendendichtung fürs Oratorium wieder fruchtbar wurde. Seit Zeno's Oratorienreform war das Legendenoratorium in der italienischen und deutschen Literatur in den Hintergrund getreten und hatte in Deutschland seit Rolle's *Thirza* (1781) augenscheinlich nur in K. Ludw. Drobisch's *Bonifacius* (Leipzig 1826) einen Beitrag gefunden. Wenn es Loewe und andere jetzt wieder aufnahmen, so lag das vorbereitet in jener theologischen Strömung der dreißiger Jahre, die das Studium der ersten christlichen Jahrhunderte wieder eifriger kultivierte und aus romantischem Empfinden heraus dabei unbewußt in eine katholisierende Richtung geriet. Friedrich Wilhelm's IV. romantische Neigungen sind bekannt, und wie er schon als Kronprinz (bis 1840) durch Schaffung des Berliner Domchors und Entsendung junger Musiker nach Rom zur Pflege der altkatholischen a cappella-Musik anregte, so förderte er persönlich auch die Verbreitung des Legendenoratoriums. Einige der legendarischen Balladen und Oratorien Loewe's gehen, wie er selbst erzählt, auf direkte Anregungen des Monarchen zurück[4]. Der speziellen Begabung Loewe's entsprach dieser Stoffkreis vor andern, denn von Mystik
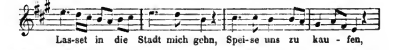
[1] S. 145, 187 ff. der gedruckten Partitur.

[2] S. 97, 173, 217, 311.

[3] S. 139 und in Nr. 27 (Rez. der Berenice).
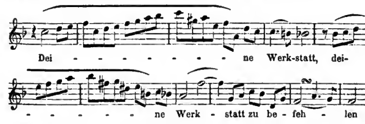
[4] Selbstbiographie S. 99. Dazu seine Bemerkungen S. 216 und 368 über die mehr rationalistisch gesinnten, von den sog. »Lichtfreunden« besetzten Städte Weimar, Magdeburg, Halberstadt, wo er nicht gewagt habe, eine Legende zu singen, »weil sie nicht ansprechen würde«.

und Hellsehen, Wundern und Geisterspuk hatte sich sein romantisches Gemüt immer am liebsten ergreifen lassen. Doch aber barg diese Wendung die Gefahr, die wunderbaren romantischen Einzelheiten als Hauptsache anzusehn und sich in bloße Genreszenen, gewissermaßen in Einzelballaden, zu verlieren, deren Anmut an sich unbestreitbar sein mag, deren Erscheinen aber innerhalb eines Oratoriums, das dramatisches Fortgehen erfordert, nicht am Platze ist. Dieser Gefahr entging Loewe nicht, wenn auch zugestanden werden muß, daß nicht er, sondern sein Stettiner Textdichter Ludw. Giesebrecht den gefährlichen Weg voranging. Von Giesebrecht rührt auch der im ganzen sehr poetische Text der *Siebenschläfer* her. Eine der jüngsten Aufführungen dieses Oratoriums (1910 Berlin) hat erwiesen, daß das, was noch heute lebendig an ihm ist, die Chöre sind, voran die Ensembles der hundert Jahr vermauerten sieben Brüder. Ihr Erwachen und Hervorschreiten aus der Höhle mit »Herrgott, du bist unsere Zuflucht für und für« unter feierlichen, gedämpften Choralklängen, ihr prachtvolles, von zarten Violoncellfiguren umspieltes Sextett am Anfang des 3. Teils »Abendrot erhellt den Gipfel«, ihr allmähliches Einschlummern und der ruhevolle Epilog »Ihre Augen sanft geschlossen« sind Zeugnisse eines begnadeten musikalischen Dichters und riefen zur Zeit ihres Erscheinens »nicht zu beschreibende Wirkung« hervor[1]. Ihnen gegenüber mehr ins Großartige gehen die fugierten Sätze »Auf zum Prokonsul«, der Römerchor »Theodosius herrschet, fromm und gewaltig«, »Von dem Feinde, von dem Perser« und die Schlußfuge, während der einleitende, später wiederholte Hämmerchor nur mehr durch die dezente Tonmalerei interessiert. Auch in den Arien und Ariosi steht mancher poetische Gedanke, und wer Freude an schönen Melodien hat, wird sie mit Vergnügen studieren, ohne zu merken, daß die meisten kaum mehr konzertfähig sind. Gleich anderen seiner Zeitgenossen verfiel Loewe nämlich schon hier in den Fehler, am unrechten Orte lyrisch wirken zu wollen. Wenn das Arioso des Knaben Malchus:



[1] Loewe selbst sang in der Erstaufführung 1833 unter Rungenhagen in Berlin die Rolle des Antipater. Ein ihm anscheinend nahestehender Referent der Allg. mus. Ztg. glaubte in Stücken wie diesen »den mit dem Style der Laudi spirituali und des Orgelspiels so innig vertrauten Künstler« herauszuhören.

zu tadeln ist, so geschieht es nicht mit Bitter[1] des »Opernmäßigen« wegen, sondern weil Loewe mit der kantablen Melodie dem schlicht berichtenden Texte unverdiente Ehre zuteil werden läßt. Ein zweites Stück: die Erzählung des Malchus »Der du mich mahnest bei dem höchsten Gott« ist heute trotz der schönen Melodik aus gleichem Grunde nur mehr mit Widerstreben anzuhören. Stellen wie diese fallen der italienischen Schule zur Last, der kein Text zu unbedeutend erschien, um ihn nicht gegebenenfalls in da capo-Form abzuhandeln. Weitere ähnliche Beispiele bringt der *Gutenberg*, zur Einweihung des Gutenbergdenkmals 1837 für Mainz geschrieben. Die von Bitter zitierte Polonaisenanrede des Kurfürsten »Bauet Stätten« scheint wie aus einer italienischen Modeoper des Tages herausgeschnitten, und wenn Maria, Fausts zarte Tochter und Gutenbergs rettender Engel, sich in Tiraden ergeht wie diesen:



so kann man von einem Deutschtum Loewe's nur insofern reden, als auch er sich mit so vielen seiner Nation anstandslos unter die Flügel der Italiener begeben hatte. Der Chorteil leidet an rhythmischer Monotonie und hat nur ein einziges Stück von höherem Schwunge, den Chor »Das deutsche Reich lag sichren Friedens voll«. Anzeichen besonderer innerer Anteilnahme verrät außerdem nur die Tripelfuge »Dreimal Gesegnete«, die ihres Kontrapunkts wegen zur Berühmtheit gelangte. Loewe's Selbsturteil: »Meinem Oratorium hört man nicht an, daß ich es in zwei Monaten geschrieben habe; es klingt, als hätte ich Jahre lang daran gebastelt«[2] wird man schwerlich unterschreiben können.
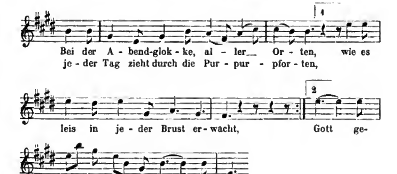
Wenn behauptet wird, in Loewe's *Gutenberg*, in seinem *Johann Hus* und *Palestrina* sei das »Problem eines einheitlichen Ausgleichs des Welthistorischen und des Kirchlichen« in denkbar vollendetster Form gelöst worden[3], so ist dazu ein Standpunkt erforderlich, der die Kenntnis Händels ausschließt. Im *Palestrina* (1841) und *Hus*

[1] Ausgabe der Selbstbiographie S. 166 mit unrichtiger Wiedergabe.
[2] Selbstbiographie S. 260.
[3] M. Runze, Loewebiographie (Reclam).

(1842) beginnt Loewe nicht größer, sondern vielmehr kleiner zu werden, beginnt sein Hinneigen zum Genrehaften im Oratorium. Beiden Schöpfungen gegenüber die richtige Stellung einzunehmen, fällt heute ebenso schwer wie etwa den historischen Gemälden Piloty's und seiner Schule gegenüber. Ein mehr oder weniger weltbewegendes Ereignis dient als Vorwand zur Entfaltung prächtiger, an sich gewinnender und überraschender Einzelnummern, bei denen aber das Zufällige, Anekdotische überwiegt und ein zwingender, tief nachhallender Eindruck ausbleibt. Zwar mit der ganzen Liebe eines am Detail hangenden Miniaturmalers hat Loewe seine Gestalten gezeichnet: die freundlichen römischen Winzer, die Jesuiten und päpstlichen Krieger im *Palestrina*; die Zigeuner, Studenten und Hirten im *Hus*; die koloraturgewandte Gattin und Hausfrau Palestrinas, Fiammetta, den gedankenvollen Meister selbt; im *Hus* den Gottesmann und seine Freunde in ruhigen und gefahrvollen Lebenslagen. Aber an allem, was sie singen und sagen, bleibt das Interesse nicht länger haften als gerade bis zum letzten Takt: unvermittelt eintretende Bilder oder Situationen lenken es ab und auf Neues. Die wir eben noch schlichte Studenten- und Zigeunerchöre hörten, sollen kurz darauf in der Konstanzer Konzilsszene eine überkünstliche Missa canonica, bei der Verbrennung des Hus einen plötzlich hereinbrechenden »Chor der Flammengeister« (»Wir flattern flackernd, die Luft durchackernd« [!]) entgegennehmen! Wo im *Palestrina* noch kaum die harmlosen Lieder römischer Landleute vorbeigerauscht, tritt mit einemmal der polyphone Pomp eines Bruchstücks aus Palestrinas Missa Papae Marcelli, später der massige Klang aufdringlicher Lutherchoräle dazwischen. Hier und da als Ausgleich ein kleines schilderndes Instrumentalsätzchen! Man fragt sich unwillkürlich, ob es nötig war, für Palestrinas Größe Winzerchöre, für Hussens Glaubenseifer Zigeunerchöre als Hintergrund aufzubieten. An der Buntheit und Zerfahrenheit der Anlage trugen die Dichter, Giesebrecht und Zeune, die Hauptschuld; denn sie waren es, die Loewe das fertige Szenarium vorlegten und mit ihm besprachen. Der Musiker, entzückt von der Gelegenheit, mannigfach musizieren zu können, blieb für die Schwächen ihrer Arbeiten unempfindlich[1]. Mit

[1] Daß der oft gerühmte Giesebrecht nur allzuhäufig schwache Stunden hatte, möge der Text des ersten Winzerchors in *Palestrina* belegen: »Odem des Frühlings, wehe und wehe, — Tränen entlockst du den Augen der Rebe — Tränen der Lust! — Siehe, es weinet, es lächelt, 'es tauet, — Und der belebende Himmel durchschauet — Garten und Brust.« Auf bedenkliche Stellen der Hus-Dichtung Zeune's hat schon Bitter (a. a. O. S. 324) hingewiesen.

richtigem Takte aber wählte er durchschnittlich kleine Formen und griff nur selten, wie etwa in Palestrinas und Fiammettas Duett, in Hussens empfindungsvollem Monologe »Gott laß mich nicht straucheln«, zu den ganz großen Formen des Sologesangs. Aber der musikalische Gehalt selbst jener kleineren Formen entspricht nicht der Größe des Stoffs. Wie Männer von Adel und Tatkraft sich im häuslichen Kreise musikalisch zu äußern vermögen, und wie selbst Züge aus ihrer bürgerlichen Existenz zur Festigung ihres Charakterbildes beitragen können, hat Händel in so manchem Falle gezeigt. Der Palestrina Loewe's aber, vom Textdichter natürlich als »Reformator der Kirchenmusik« angesprochen, wird in seiner vor der Tür seiner Hütte angestimmten Kavatine:



zum energielosen Träumer, dem wir den entschlossenen Schritt vor das Kardinalskollegium nicht zutrauen, und sein Gesang vor diesem »Weh mir, huldvoll herbeschieden«[1] — wie alles von Loewe ein Muster gesanglicher Melodik — kann schwerlich als im Ton gelungen bezeichnet werden. Oder hatten sich die Thibaut, Winterfeld, Tucher, Rochlitz den klassischen Palestrina so gedacht? Vielleicht war Schumann nicht im Unrecht, als er den *Hus* nur bedingt lobte und meinte, Loewe verfolge nicht aufmerksam genug den Gang der Dinge außerhalb seines Wirkungskreises. Ein Stück wie der eröffnende Studentenchor mußte ihm als des genialen Balladenmeisters unwürdig erscheinen.

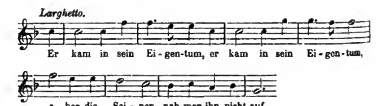
In einigen der folgenden Oratorien behauptete Loewe die Meisterschaft, die sich z. B. in der Verbrennungsszene des *Hus* so schön gezeigt hatte, in andern tritt unverkennbar Schwäche des

[1] Neudruck von M. Runze im Loewealbum, Breitkopf & Härtel.

Alters oder absichtlicher Verzicht auf Originalität hervor. Zu den letzteren kann *Der Segen von Assisi* (1862) gerechnet werden, Loewe's vorletzte Oratorienarbeit, die Fragment blieb, also nur ein bedingtes Urteil gestattet. Nach dem, was erhalten ist[1], war Großes nicht zu erwarten. Eine der Hauptarien des hlg. Franziskus leitet die Begleitung ein mit:



Solche Vorspiele gehörten um 1862 schon längst nicht mehr zur Fortschrittskunst im Schumannschen Sinne[2]. Die beiden für kleine Chor- und Solistenverhältnisse geschriebenen Oratorien *Heilung des Blindgeborenen* (1860) und *Auferweckung des Lazarus* (1863) erhoben wohl von Anfang an nur Anspruch auf lokalen Beifall. Wie sie, so ist auch *Johannes der Täufer* (1861—62) nicht mit Begleitung des Orchesters, sondern der Orgel geschrieben. Die Gestalt des Täufers regte den Komponisten zu pathetischeren Akzenten an. Seine Predigtworte schallen groß und bestimmt dahin, würdig eines Vorläufers Christi. Bewegt vernimmt sie das Volk und antwortet in lebendig charakterisierten Sätzen. Den erhebendsten Punkt dieses in knappsten Formen verlaufenden Oratoriums bildet die Taufszene am Jordan, in die — ein sinniger Einfall — die umstehenden Jünger Choräle hineinsingen. Der Jordanstrom, von der Taufhandlung untrennbar, hat eine anmutige Sinfonia (Einleitung) erhalten, deren wogende Figuren bei der feierlichen Zeremonie wieder auftauchen. Auch aus diesem Werke sei ein Arienanfang mitgeteilt:
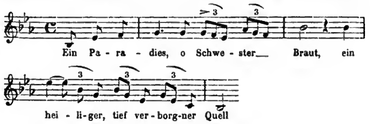


[1] Autograph in der Kgl. Bibl. Berlin, die auch die übrigen ungedruckten Partituren Loewe's in Urschrift besitzt.

[2] M. Runze vertritt die entgegengesetzte Meinung und rechnet sie zu Loewe's besten Erzeugnissen.

Bedeutender ist *Hiob* (1848), dessen Hauptstück der an Soli und Chöre verteilte und mit Posaunen und Pauken begleitete Satz »Hört ihr seine Stimme?« ist. Es erinnert fast an ähnliche große Momente aus der *Zerstörung Jerusalems*, wenn hier (Nr. 17 der Partitur) unter rollenden Geigenfiguren eine Baßstimme den erregten Ruf anhebt »Wo warst du, da ich die Erde gründete?« und dazwischen hinein ein Engelchor in strahlendem *C*dur sein »Heilig ist der Herr Zebaoth« singt. Voll reicher Einfälle sind die Hiobsbotschaften, wie überhaupt die prächtigen Rezitative Loewe's allenthalben auffallen, sind ferner die größeren und kleineren Instrumentalsätze, die als Vor- und Zwischenspiele dienen[1]. Als bemerkenswert darf das erzählende Rezitativ Nr. 10 insofern hervorgehoben werden, als es von einem Soloterzett (a tre) ausgeführt wird. Chorische Rezitative pflegte man seit Bach selten mehr zu schreiben.

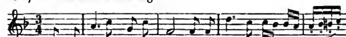
Über das *Sühnopfer des neuen Bundes* (1855) sei, da es zur Gattung »Passionen« gehört, mit der Bemerkung hinweggegangen, daß es, dem Passionskreis der *Festzeiten* gleich, eine Reihe älterer Passionsvorstellungen musikalisch wieder aufleben läßt, allerdings unter Hinzutritt neuer, charaktervoller Ideen, die zu Loewe's besten Eingebungen zählen.

Einem Stoffkreise, der ihm von seiner frühesten Schaffensperiode her geläufig war, dem der hebräischen Liebespoesie, stand Loewe bei der Komposition des Giesebrecht'schen Textes *Das hohe Lied Salomonis* (1855) gegenüber. Orientalisches Leben und Empfinden hat Loewe hier mit den leuchtendsten Farben wiedergegeben und Arien geschrieben, in denen jeder Takt die leidenschaftliche Glut des königlichen Gedichts wiederspiegelt. Freilich, wer Zitate aus der hebräischen Musik erwartet, wird sich getäuscht finden. Nirgends vielleicht stehen bei Loewe mehr Anklänge an die zeitgenössische, zum Teil schon damals überwundene italienische Oper und an die Liedliteratur der vormärzlichen deutschen Bourgeoisie als gerade hier. Wer dächte nicht bei der Arie (Nr. 17) des jungen Hirten:
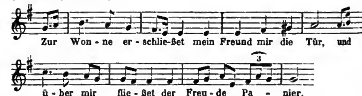


[1] Zwei Sopranarien in M. Runze's Loewealbum.

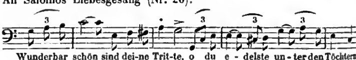
augenblicklich an Rosinens Briefarie im *Barbier von Sevilla*, mit der sie auch die schaukelnden Achtel der begleitenden Violinen teilt, bei Sulamiths Gesang:



nicht an unzählige ähnliche Kavatinen der italienischen Modeoper um 1830, wer nicht bei dem mehrfach wiederholten Duettrefrain (Sulamith, Salomo):



an ein bekanntes, damals entstandenes Studentenlied? Noch andere Nummern des Werks lassen solche Modephrasen erklingen. An Salomos Liebesgesang (Nr. 26):



wird man den polonaisenhaften Schwung der Melodie reizvoll finden können, ob aber dieser Umgebung auch würdig, ist fraglich. Indessen hat das Oratorium bei Loewefreunden nicht umsonst den Ruf eines seiner besten. Es enthält Abschnitte von bestrickendem Reize des Kolorits und prächtiger Durchführung: Salomos »Schön bist du, meine Liebe«[1], Sulamiths:

Bin ich auch schwarz,__ bin ich lieb - lich doch, o ihr
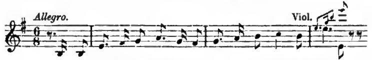
Str. pizz.

Töch - ter Je - ru - sa - lems,__

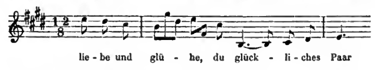
[1] Neudruck im Loewealbum.

mit der pikanten Acciacatura der Violinen im ersten Takt und einer lieblichen Fortsetzung »O du, den meine Seele liebt«; ferner der durch Schalmeienklänge belebte Hirtenchor »Der Winter ist vergangen« und eine Reihe eigenartiger, Glockenspiel, Triangel und Tambourin beschäftigender Instrumentalsätze, die von voller Hingabe des Komponisten an den ihm liebgewordenen Stoff zeugen. Die Ouvertüre ist das schwächste Stück der Partitur.

Der Meister von Avis (1843) und *Polus von Atella* (1856 bis 1863) gewähren vielleicht von allen weltlichen Oratorien Loewe's in ihrem musikalischen Teile heute den ungetrübtesten Genuß. Die Handlung des *Meisters von Avis* spielt in Portugal und in Marokko, reizte also wieder zur Anwendung nationaler Musiktypen. Gleich die Einleitung, eine Nachbildung von Grétry's bekanntem »Chor der Scharwache«, piano beginnend, zu kräftiger Steigerung gebracht und wieder verklingend, schlägt mit Glück den Ton einförmiger afrikanischer Musik an. Loewe behält ihn auch fernerhin in den kleinen Chören der Fezzaner bei, zum mindesten in Äußerlichkeiten, wie in Nr. 32. Köstliche Frische atmet der meisterlich instrumentierte zweistimmige Männerchor:
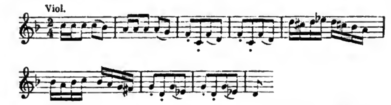


In den Sologesängen, voran die erste Arie »Euern Helfer, euern Sieger, suchet droben« des Ordensmeisters, tauchen jene schönen melodischen Kadenzbögen auf, die wie derjenige aus Nr. 25
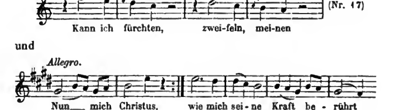


jedem Loewefreund bekannt sind, hier aber auch vom Chorsopran verlangt werden. — Der sehr geschickt angelegte dreiteilige *Polus von Atella* führt die Geschichte der Bekehrung des heidnischen Mimen Polus zum christlichen Paulus und seinen Märtyrertod vor. Gleich dem vorigen fesselt auch dieses Oratorium durch lebendige, diesmal italienischen Volkstänzen nachgebildete Chöre. Die Perle unter ihnen ist der mit Bizet'scher Grazie auftretende Gesang der aus der Campagna heimkehrenden römischen Landleute

»Seht, auf Eseln, die auf Karren«, dessen Pfeifen- und Kastagnettenimitationen:



blitzschnell von einer Instrumentengruppe zur andern wandern und den keck hineingeworfenen Chorrufen beweglichen Rückhalt geben. Die überaus charakteristische und humorvolle Rolle, die der Serpent dabei spielt, stellt Loewe's Streben nach neuen Orchestereffekten das schönste Zeugnis aus. Auch Saltarellorhythmen kommen vor, »mit dem Holze des Bogens« gespielt. Ferner finden sich abgerissene, plötzliche Schlüsse, die der älteren italienischen Musik eigentümlich sind, daneben Melodieausschnitte wie:



die direkt auf Loewe's Hasse- und Naumann-Verehrung deuten (s. z. B. oben S. 220), dabei aber in Gesellschaft neuer welscher Kavatinen auftauchen. Das ganze Werk durchzieht als Leitsymbol des christlichen Bekenntnisses der Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. In der Einleitung erscheint er, durch Terzetteinlagen unterbrochen, dann in der Taufszene des dritten Teils, die durch die dreimal geheimnisvoll mit Sordinen gespielten Violintremoli zu den Worten des Bischofs »im Namen des Vaters — des Sohnes — und des heiligen Geistes« etwas Mystisches erhält, endlich am Schluß, als Polus auf dem Scheiterhaufen steht. Hier stimmen ihn abwechselnd, Zeile um Zeile, Flavia (die Mutter), Persis (die Schwester) und der Bischof an, bis der zuschauende

Christenchor ihn unter vollen Klängen des Orchesters aufnimmt und damit das Oratorium schließt.

Loewe's Oratorien haben im Laufe der Jahre manches Lob, manchen Tadel erfahren, je nach der Stellung der Beurteiler zum Oratorium überhaupt. Auf falscher Fährte sind alle gewesen, die sie vom Standpunkt der Kirchenmusik aus betrachteten und (wie z. B. Bitter) sie deshalb ablehnten, weil sie sich vom Typus des von Seb. Bach und Graun aufgestellten Passionsoratoriums nicht deckten. Als wirklicher Vorgänger Loewe's im Oratorium ist einzig Joh. Heinr. Rolle zu betrachten, dessen biblische Oratorien für die biblischen Loewe's, dessen *Thirza* für seine Legendenoratorien die Vorstufe bildeten[1]. Rolle's »dramatisches Oratorium« weiter fortzubilden, hatte natürlich dieselbe Berechtigung wie eine Fortbildung der Bach'schen oder Graun'schen Passion (etwa durch Schneider und Spohr) oder Händel'scher Typen (durch B. Klein). Wenn trotzdem die Nachwelt den Oratorienmeister Loewe mehr und mehr hinter den Balladenmeister zurücktreten ließ, so lag das nicht nur daran, daß der aufblühende Bach- und Händelkult das Publikum mit viel großartigeren Oratorientypen bekannt machte, sondern auch an der offenbaren Ungleichheit und oft unoratorischen Diktion der Loewe'schen Musik. Einstmals Zierden im Repertoir der Chorvereine um die Mitte des 19. Jahrhunderts, sind sie allmählich in die Programme der Volkskirchenkonzerte übergegangen, sind sie, um mit den Worten eines Loeweapologeten zu sprechen, zur »Speise des Volks« geworden. In guten Aufführungen geboten, vermögen sie allerdings noch heute schlummernde Kräfte im Herzen von Musikfreunden zu erwecken.

Zwei noch nicht erwähnte Oratorien Loewe's, *Die eherne Schlange* (1834) und *Die Apostel von Philippi* (1835), haben als weitere Beweise zu gelten für seine weitgreifenden Intentionen und Versuche, die Gattung zu erweitern. Beide sind ausschließlich für Männerchor ohne Begleitung geschrieben. Woher Loewe Anregung hierzu erhielt, ob aus a cappella-Messen älterer Tonsetzer, ob aus ebensolchen französischer Zeitgenossen, ist nicht bekannt[2].

[1] Daß Loewe während seiner Hallischen Lehrzeit unter Türk Rolle'sche Oratorien, die vom Hallenser »Kanzler« Niemeyer gedichtet waren, kennen lernte, ist so gut wie sicher, wenn auch in der Selbstbiographie unter den in Halle um 1810 am meisten gepflegten Oratorienkomponisten nur Händel, Haydn, Graun, Schuster und Winter genannt werden.

[2] Unter den Deutschen hatten es C. A. Zöllner, Schneider, Klein um 1830 mit Messen und Messenteilen für vierstimmigen Männerchor a cappella versucht.

In einer Periode, da der Männergesang nahezu ein Drittel aller Haus- und Konzertmusik ausmachte, durften beide Werke auf großen Erfolg, ihre Schwierigkeiten auf mühelose Überwindung rechnen. Trotz der erschwerenden Bedingungen, die das mit so großer Strenge sich selbst gestellte Problem eines a cappella-Oratoriums mit sich brachte, bat Loewe die Aufgabe vorzüglich gelöst. Geistvoller Entwurf, Schwung und Kühnheit der Diktion, weise Verteilung von Chor- und Soloklang zeichnen sie beide aus. An Lebendigkeit der Szenenfolge steht die *Eherne Schlange* voran. Für Sätze von so packender Realistik wie die beiden Fugen »Nehmt die Schwerter, nehmt die Stäbe« und

Was ist das?

Was ist das? Gewalt'ge Schlangen win-den ringelnd sich her - an,

wo der Ausdruck des Entsetzens sich paart mit dem Eindruck der sich heranwindenden Ungeheuer, — für solche Sätze fand Loewe nirgends Vorbilder, sie gehören ihm allein an. Von starker Wirkung ist ferner die Einführung des Chorals »Dies sind die heil'gen zehn Gebot'« im 1. Teil, der durch drei Posaunen ad lib. verstärkt werden kann. Überraschend, aber schwach gibt sich der zu lang ausgesponnene Schluß mit »O Haupt, voll Blut und Wunden«. Leider steht die Erfindung Loewe's nicht überall auf der Höhe, so daß man Zuversicht hätte, dem Werke in neuerer Zeit öfter zu begegnen; dazu läßt auch der Text zu wünschen übrig[1]. Auf starke Kontraste, die hier notwendiger waren als anderswo, sind gleicherweise die *Apostel* gestellt, doch überwiegen die musikalischen die der Handlung. Am fesselndsten ist auch hier die Disposition der Stimmgruppen und die kontrapunktische Arbeit, originell, doch wenig wirksam die Rollenbehandlung des als einziger Solist inmitten des Chors erscheinenden Kerkermeisters. Im übrigen Unruhe hier wie da.

Loewe's Vorgehn fand sofort Nachfolge. Unter den Männerchororatorien, die das nächste Jahrzehnt brachte, sind zu nennen: Ad. Bernh. Marx, *Am Tage Johannis des Täufers* (1834), Jul.

[1] Eine ausführliche, scharfe, in vielen Punkten zutreffende Kritik Fink's über dieses und das folgende Oratorium in der Allg. mus. Ztg. 1835. Nichtsdestoweniger konnte Loewe's Freund Keferstein 1835 aus Mainz berichten: »Man betet die Musik der Ehernen Schlange hier beinahe an und weiß den Chören ein ungeheures Feuer und Leben mitzuteilen« (Selbstbiogr. S. 198).

Otto, *Hiob* (1835), K. Ed. Hering, *David* (1838), *Salomo* (1839), *Christi Leiden und Herrlichkeiten* (1840), H. W. Stolze, *Die Eroberung Jerusalems* (1841) und Rich. Wagner, *Das Liebesmahl der Apostel* (1843). Wagner ist der einzige, der Loewe buchstäblich folgte, indem er wenigstens den 1. Teil seines *Liebesmahls* völlig a cappella setzte; alle andern, auch Wagner im 2. Teile, greifen zur Instrumentalbegleitung, seis zur Orgel, seis zum Klavier oder zum Orchester. Die drei Oratorien des Bautzener Kantors Hering haben Klavierbegleitung[1]. Sie gehen streckenweis nicht über genügsame Kantorenmusik hinaus. Das Beste bringt der *David*, und zwar in der Szene, wo Saul den Geist Samuels beschwört. Hier hat Hering mit den einfachsten Mitteln ein kleines Kabinettstück gegeben, genial in der Anlage, neu in der Harmonik, das bedauern läßt, daß es an so versteckter Stelle und in so wenig großer Umgebung steht. Was aus dem Komponisten hätte werden können, wenn das Schicksal ihn an einen andern Platz gestellt hätte, läßt seine *Heilige Nacht* (1837) ahnen. Hier drängt ein hübscher, poetischer Zug den andern, mag man die Lohengrininstrumenticrung des Engelsolos »Fürchtet euch nicht«, den mit Mendelssohn's *Paulus*-Stelle glücklich rivalisierenden Chor »Mache dich auf, werde Licht« oder das wie aus Silberfäden gesponnene Altsolo »Du Bethlehem« mit dem neuromantisch harmonisierten »Denn aus dir soll mir kommen« ins Auge fassen. Einzelnes erinnert an die Weihnachtsmusik in Loewe's *Festzeiten*[2]. — Jul. Otto's für Dresden bestimmter *Hiob* wurde ehemals wegen des Übermaßes an chromatischen Verschiebungen und Wolfsschluchtklängen (!) getadelt; das meiste lobte man und nannte als schönste Nummer den am Anfang des 2. Teils stehenden Wechselgesang Hiobs mit seinen Freunden in *f* moll. Die Neue Zeitschrift für Musik berichtete 1840 nach einer Wiederholung: »Einen entzückenvollen Schauer erregten damals [1835] die Chöre der Himmlischen, welche im dritten Teile des Oratoriums unter Beigabe eines kleinen, pp blasenden Instrumentalorchesters von der Kuppelgallerie [der Dresdener Frauenkirche] und also aus der Höhe herabklangen.« Diesen prachtvollen Effekt, der bereits Jahrzehnte vorher von den Franzosen zu ähnlichen Überraschungen herangezogen worden war[3], griff Wagner, nachdem er 1843 Dresdener Kapellmeister geworden,

[1] Autographe im Nachlaß des Komponisten, von Herrn Dr. R. Hering (Dresden) freundlichst zur Verfügung gestellt.

[2] Eine Wiederbelebung dieses Hering'schen Werkchens durch kleinere Chorvereine dürfte sich lohnen.

[3] S. unten Abschn. VII, 1. Kap. (Gossec).

auf, unterstützt durch die akustischen Reize ebenderselben Kirche. Die Musik des *Liebesmahls* berührt noch heute durch die Frische und Kühnheit ihres Entwurfs anziehend und bildet bis in die Gegenwart herein ein vielumworbenes Repertoirestück größerer Männerchöre. Mit eminenter Sicherheit ist der Charakter der einzelnen Situationen erfaßt, mit überraschender Selbstverständlichkeit und Leichtigkeit selbst schwierigen Textpartien begegnet, etwa dort, wo es galt die einzelnen Jüngergruppen voneinander abzuheben. Das ist schon zur Hälfte der spätere große Stimmungskünstler, der es verstand, durch einen einzigen Akkord, eine einzige Modulation das Wesentliche eines inneren Vorgangs festzulegen, der mit gewandter Hand — an der Stelle, wo die Instrumente im pp einsetzen und in kolossaler Steigerung das Überwältigende der Pfingstvision schildern — gewisse von den Franzosen vorgebildete Instrumentaleffekte in seinen Dienst zwingt. Von einzelnen an den *Tannhäuser* gemahnenden Partien in der zweiten Hälfte des Oratoriums abgesehen, kann das *Liebesmahl* geradezu als eine Vorstudie zu den Abendmahlsszenen des *Parsifal* gelten. Schon hier erscheint — worauf vielfach hingewiesen ist — eine Teilung des Gesamtchors in drei selbständig behandelte Gruppen und die Krönung der Hauptszene durch einen wie im *Parsifal* »aus der höchsten Höhe« herabklingenden vierten Chor, der die Stimme des heiligen Geistes verkörpert. Hier wie dort die gleiche Feierlichkeit, dasselbe Aufgebn in erdentrücktem Schauen. Ja eine der hervortretendsten Stellen der Partitur:



steht in direkter Verwandtschaft mit dem Motiv des jungen Helden im *Parsifal*, ein Zeichen, wie treulich die Ideen seines Jugendwerkes Wagner bis ins Alter begleiteten. In beiden Fällen sind reine Dreiklangsfolgen, energisch rhythmisiert und mit Vorhalt versehn, die Mittel zur Symbolik jugendlicher, freudig aufstrebender Kraft. Ansätze zum Leitmotiv finden sich nicht[1]. — Die kleine, geistvolle Arbeit von Marx blieb unbekannt. An ihr hatte die Allg. musikal. Zeitung das gleiche auszusetzen wie an Loewe's und an andern Oratorien, die moderner geartet waren: »Künstelei« und spitzfindiges Grübeln«.

[1] Vgl. jedoch S. 43 und 78 des Klavierauszugs.

Der von Loewe eingeschlagenen Richtung des Legendenoratoriums folgten anfangs nur wenige, aber die Frage nach einer Erweiterung des Stoffkreises über die Bibel hinaus wurde von jetzt an immer dringlicher. Einzelne Tonsetzer fanden sich von der Geschichte des hlg. Bonifacius angeregt, die in zwei Dichtungen vorlag[1] und unter Loewe's Zeitgenossen komponiert wurde von A. W. Bach (Berlin 1837)[2], Friedr. Schneider (unvollendet 1837), Mühling (Magdeburg 1840), Keller (Petersburg, um 1840), Schindelmeisser (Pest 1844), ohne daß sich das eine oder andere den Weg nach außerhalb hätte bahnen können. Noch deutlicher zum Thema altdeutscher Heidenbekehrung geht der Merseburger Domorganist D. H. Engel über mit *Winfrid oder die heilige Eiche bei Geismar* (um 1850), nach Wangemann's (freilich nicht maßgebendem) Urteil[3] ein tüchtiges, in großem Zuge niedergeschriebenes Werk. Im gleichen Stoffbereiche bewegen sich W. Mangold (*Wittekind*, Darmstadt 1843), Karl Greith (*St. Gallus*, Winterthur 1849), Heinrich Sattler (Oldenburg, *Die Sachsentaufe*), später Aug. Reissmann (*Wittekind* um 1872), Ad. Lorenz (*Winfrid*, um 1885), Heinr. Zöllner (*Bonifacius*, Leipzig 1903). In Werken wie *Odrun* von Ludw. Meinardus, *Fingal* von W. Fritze, *Tod Baldurs* von O. Beständig schlagen sich alsdann vernehmlich Einflüsse von der deutschen Mythen-Oper Wagners her nieder.

Direkt von Loewe angeregt war wohl auch Rob. Schumann's Plan eines Oratoriums *Luther*, für das ihm der junge R. Pohl in Leipzig 1851 einen Textentwurf einreichte, nachdem eine *Braut von Messina* von Schumann verworfen worden war[4]. Vielleicht war dieses Pohl'sche Lutherbuch dasselbe, das vier Jahre später der Berliner Jul. Schneider, ein Schüler Klein's, mit eigener Musik in Berlin zur Aufführung brachte. Berlin wird jetzt überhaupt eine Pflanzstätte des Oratoriums, insbesondere des Loewe'schen. Unter den dort wirkenden Künstlern, die sich Loewe anschlossen, seien zunächst Rungenhagen und Küster genannt. Friedr. Rungenhagen, Zelter's Nachfolger an der Singakademie

[1] Vom Dessauer Pfarrer Schubring und dem Breslauer Prof. Kahlert.

[2] »Ein Gemisch von Oper und Kirche«, wie die N. Zeitschr. f. Mus. 1841 sagt.

[3] Geschichte des Oratoriums, S. 439.

[4] Das Schiller'sche Gedicht regte Schumann nur zu einer Konzertouvertüre (Op. 100) an. Zu einem Oratorium *Luther*, an dessen Schluß natürlich »Ein' feste Burg« erscheinen sollte, kam es nicht. Dem Briefwechsel mit Pohl verdanken wir indes einige höchst bezeichnende Aussprüche Schumann's über das Oratorium. Vgl. Jansen, Schumann's Briefe, neue Folge, 1904, S. 336 f.

(1833) und hochgeschätzt als Lehrer, brachte drei Oratorien: *Christi Einzug in Jerusalem* (1834), *Die heilige Caecilia* (1842) und *La morte di Abele*. Letzteres, auf Metastasio's Text komponiert, entstammte des Komponisten Jugendzeit und soll unbedeutend sein[1]. Anders die *Caecilia*[2]. Die spätere Heilige ist mit Valerian verlobt. Während dieser im Kriege weilt, hat sie Visionen und hört Engelsmusik von solcher Herrlichkeit, daß sie nach der Rückkehr des jungen Kriegers beschließt, die Werbung auszuschlagen und den Vater Proklus zu bitten, sie dem Himmel zu weihn. Valerian vermutet Untreue, Caecilia ist verwirrt. Da erscheint — wie in altitalienischen Heiligenoratorien — ein Engel und geleitet beide in ein »besseres Land«[3]. Da die Handlung an sich nur geringe Entwicklung bot, hat der unbekannte Textdichter sie nach Giesebrecht-Loewe'schem Muster mit Chören und Soli allgemeinen Inhalts ausstaffiert: Verherrlichungen der Liebe, der Jugend, der Musik, der Kriegslust. Und gerade in diesen Chören zeigt sich Rungenhagen's Talent im Entwerfen reizender, melodisch origineller Tonbilder. Einige erinnern an Loewe, andere an Schumann (*Paradies und Peri*), insbesondere der zart und duftig instrumentierte Wechseltanzchor »Das Leben ist schön«, der frische Kriegschor mit Triangel, Trompeten, Becken und großer Trommel, dann der Marsch und der Chor »O Liebe, mächtige Leidenschaft«. Der hier die Feder führte, war kein poesieloser Kopf. Glanzpunkte des Oratoriums bilden die der Heiligen vormusizierenden Engelchöre, auf reinen Dreiklängen dahinschwebend, begleitet von gedämpften, zitternden Violinakkorden, denen sich Holzbläser zugesellen. Mit gleichen Rhythmen, gleicher Instrumentation kehren sie an verschiedenen Stellen des Oratoriums wieder und ziehen jedesmal Bewunderungsausbrüche des sie hörenden Menschenkindes nach sich: Neuromantik im Sinne Schumann's und Mendelssohn's. Die ziemlich ausgeführten Arien klingen vielfach veraltet, namentlich da, wo Leidenschaft hervorbricht, lassen aber Lebhaftigkeit des Empfindens, Schönheit des Melodiezugs und anziehende Be-

[1] Grell brachte es aus Pietät gegen seinen Lehrer 1855 noch einmal zur Aufführung.

[2] Handschriftl. im Archiv der Berliner Singakademie.

[3] Auffallenderweise ist das für den Musiker so dankbare Thema seit Händel-Dryden's Cäcilienode nur wenig in der neueren Oratorienkomposition vertreten. Eine größere Kantate, *Die Weihe der hlg. Cäcilia*, schrieb der seit 1834 in Halle lebende Spohrschüler G. Simon Schmidt, desgleichen F. E. Fesca (1829). Später erschienen G. A. Heinze mit einer *Sa. Cecilia* (um 1860); Jul. Benedict mit einer ebensolchen (Birmingham 1866); Fr. Liszt; G. Ed. Stehle (um 1870).

gleitung nirgends vermissen. Die ganze Schlußepisode des Oratoriums, vom Chore Nr. 39 »Wie sie vom Boden sich erhebt« an, mit den Soli der verzückt Orgelklängen lauschenden Caecilia, bis zur Schlußfuge »Wall' empor im Weltenchor« ist mit einem inneren Feuer geschrieben, das sich dem Leser unwillkürlich noch heute mitteilt. Schwächer ist *Christi Einzug*, wohl infolge des Textes, der, Bachs Matthäuspassion bis auf Choräle und Madrigaleinlagen nachgebildet, zu wenig anregende Bilder bot. Die gewandte, effektkundige Hand Rungenhagen's zeigen aber auch hier einzelne Nummern. Aus der Umgebung treten heraus der von unisonen Chorrufen ausgehende, kräftig gesteigerte Satz »Du heißest Wunderbar« und der schlichtere, aber herzliche »Einst brachten die Weisen ihm Weihrauch und Gold.« — *Die Erscheinung des Kreuzes* (1844)[1] von Herm. Küster, einem Lieblingsschüler Rungenhagen's, nimmt sich in Stil und Technik wie ein Geschwister der *Caecilia* dieses aus; selbst der Text, der die später von G. Vierling wiederaufgenommene bekannte Episode aus dem Leben Kaiser Konstantins behandelt, lehnt sich an den andern an. Auch hier sind die geschlossenen Arien das Vergänglichste, sind die Chöre und Rezitativszenen das Wertvollste. Die Erscheinung des glänzenden Himmelskreuzes gibt Küster zuerst mit reinen Dreiklängen gedämpfter Violinen wieder, umwoben von Harfenarpeggien; dann fallen die Dämpfer, das musikalische Licht strahlt heller, und endlich setzt eine himmlische Stimme unter Hörner- und Posaunenklang ein »In diesem Kreuze wirst du siegen«, Worte, die ein dreistimmiger Frauenchor sofort wiederholt. Die Anlage dieser Szene zeigt trotz leichter Anlehnung an Mendelssohn (Lichtwunder im *Paulus*) bemerkenswerte Selbständigkeit. Küster's Stil hat sich in der Folge stark verändert. Eins seiner späteren Oratorien[2], *Die ewige Heimat* (Berlin 1861), verrät dem vorigen gegenüber merkliche Abklärung des Empfindens, dazu eine Ruhe und Reife des Stils, die sich am besten mit dem Hinweis auf Brahms' »Deutsches Requiem« (1867) erklären läßt. Schon im Text, der mit viel Geschmack Gedanken an Auferstehung, Wiedersehn, Seligkeit, Verheißung, Jüngsten Tag frei aus Bibelworten zusammenstellt, ist der Gedankengang des Brahms'schen Werkes — zum Teil buchstäblich — vorgebildet. Das Schönste dieses Oratoriums ist seine erste Nummer, der Chor »Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit«. Ihm fehlt nichts, um neben einem

[1] Archiv der Berliner Singakademie (handschriftl.).

[2] Ihre Titel sind *Judith, Julian der Abtrünnige, Johannes der Evangelist.* Das obengenannte wurde im Klavierauszug gedruckt.

Brahms'schen Satze zu bestehen. Verhaltene Wehmut, Traurigkeit und Zuversicht sprechen aus dieser vornehmen, edlen Musik, die auch fernerhin, obwohl ungleich und allzu kontrastlos, den Ton sanfter Elegie vorherrschen läßt. Den Gedanken, im Chor Nr. 18 zu den frei deklamierenden Singstimmen »O Ewigkeit, du Donnerwort« einen sechzehnmal wiederkehrenden Basso ostinato zu verwenden, wird man als poetischen, selbst eines Brahms nicht unwürdigen Zug rühmen dürfen.

Einen außerordentlichen Beitrag zum Legendenoratorium empfing die deutsche Musikwelt in Franz Liszt's *Legende von der heiligen Elisabeth* (1861—62, aufgef. 1865 in Pest). Außerordentlich darf das Werk genannt werden, da es mit anspruchsvolleren Mitteln als alle bisherigen operiert und auch musikalisch aus der Umgebung weit hervorragt. Es war das erste Oratorium aus dem Kreise der hart angefochtenen »Zukunftsmusiker« und zugleich eine Schöpfung, die den Antagonismus aufdeckt, der trotz aller Gemeinsamkeiten in der Auffassung der Mission des Künstlers in gewissen Punkten zwischen Liszt und Wagner bestand. Wagner verurteilte das Oratorium von seinem Standpunkte aus, Liszt nahm es in Schutz, ja verteidigte es geradezu gegen ihn, und zwar mit ebenso energischen wie warmen Worten. Sein Glaubensbekenntnis über diesen Gegenstand findet sich in jener schönen Besprechung (1855) des Buches »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege« von A. B. Marx, die Liszt's weitherzige Auffassung auch anderer Dinge des deutschen Kunstlebens so sympathisch dokumentiert[1]. Bedeutet es nicht offenbar eine Spitze gegen Wagner's Bemerkungen im »Kunstwerk der Zukunft« (Ges. Schr. III, 119), wenn Liszt schreibt:

> Denjenigen, deren Phantasie zu ihren Gedichten einen Rahmen voll unnachahmlicher landschaftlicher Schönheit und Größe zu erfinden weiß, scheint es ebenso kindisch, sie in den engen Umkreis der Bretter einzuschließen, als wollte man einen Meeressturm in dem Bassin eines Parks darstellen. Kostüme und Kulissen, Dekorationen und Maschinen, Schauspieler und Szenierung sind zu plumpe Instrumente für die wirkliche Wiedergabe gewisser erhabener Szenen. Und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kunst in vielen Fällen nicht das geringste einbüßt (!), wenn sie darauf verzichtet alles darzustellen, alles vergegenwärtigen, alles den Sinnen faßlich machen zu wollen; denn der Geist errät mehr, als man zeigen kann (!), und der Zuhörer, der sich seinen besonderen Rahmen um die dramatische Handlung denkt, läuft nicht

[1] Gesammelte Schriften (Neue Ausgabe 1910), III, S. 395 ff.

Gefahr, durch eine in einer oder der anderen Weise die Täuschung vernichtender Realität (!) von seiner Aufmerksamkeit abgezogen, in seiner Bewegung gestört zu werden. Vieles wird wahrlich nur gewinnen, wenn man es mehr andeutet als beschreibt, mehr beschreibt als verwirklicht. Ja, in manchen Punkten geht die Einbildung so weit über die Möglichkeit der Darstellung hinaus, daß die letztere vergeblich (!) den Versuch machen würde, es mit ihr aufzunehmen .... So ist die Natur der Szene doch weit davon entfernt, aus eigener Kraft allen dramatischen Formen zu entsprechen, deren die Poesie und die Musik fähig sind. Beide — Szene und Darstellung — können nicht alle Werke dramatischer Art auf die Bühne bringen.«

Wenige Jahre später schickte sich Liszt an, diesen schönen, eine halbe Ästhetik des Oratoriums umspannenden Sätzen den praktischen Beweis folgen zu lassen. Mit der *Legende von der heiligen Elisabeth* löste er durch die Tat ein, was er dort theoretisch formuliert hatte. Wenn man die äußere Anlage dieses Werkes ohne Rücksicht auf die musikalische Behandlung näher betrachtet, ergibt sich eine Übereinstimmung mit den in der Abhandlung stehenden Sätzen: Liszt wollte demonstrativ zeigen, wie wenig das Oratorium an die Grundsätze des Bühnendramas gebunden sei. Einen Dichter fand er in Otto Roquette, aber die Wahl war nicht sehr glücklich. Es ist die Frage, ob Liszt durch ein stärkeres poetisches Talent nicht auf andere Wege geführt worden wäre. Wahrscheinlich durch den Musiker inspiriert, unternahm Roquette das Wagnis, den Lebensgang einer verehrungswürdigen Menschengestalt von der Wiege an bis zum Grabe in sechs Szenen, besser Bildern, ohne Hilfe eines Erzählers darzustellen. Zwischen den Ereignissen der ersten und letzten Szene liegen Jahrzehnte! Ist ein schärferer Gegensatz zum Drama Richard Wagner's zu denken? Dergleichen war in der Geschichte des Oratoriums bisher nicht vorgekommmen. Selbst Mendelssohn's *Elias*, den man als Vorbild heranziehen könnte, springt nicht mit ähnlicher Freiheit mit den altehrwürdigen Forderungen der aristotelischen Einheitsregeln um. Hätte hier selbst das stärkste dichterische Talent Schiffbruch gelitten, um wieviel mehr ein so bescheidenes wie Roquette. Bei Mendelssohn steht jede Szene inmitten einer lebendigen, für den Augenblick Interesse einflößenden »Handlung«, Roquette dagegen gibt dürftige Ausschnitte einer Handlung, und zwar einer, die niemand stark zu fesseln vermag. Es fehlt vor allem an psychologischer Motivierung der einzelnen Geschehen; die Gestalten erinnern an Puppen, und der farbige, romantische Hintergrund, vor dem sie sich bewegen, verdeckt nur ungenügend

den Mangel an seelischem Gehalt ihrer Reden. Sicherlich ist es, entgegen der Theorie Zeno's und Metastasio's, jedem Oratoriendichter erlaubt, über die Einheiten des Orts und der Zeit frei zu schalten, Ereignisse abbrechen zu lassen und den Vorgang an geeigneten Punkten wieder aufzunehmen. Bei alledem darf jedoch dem Hörer das Gefühl des inneren Zusammenhangs selbst getrennt liegender Ereignisse nie so weit verloren gehn, daß er nicht ohne Mühe den Faden sofort wieder anknüpfen könnte. Das aber ist in der Elisabeth-Dichtung Roquette's der Fall. Die beste Kritik über sie ist die Tatsache, daß man sie mit Liszt's Musik als »lebende Bilder« auf die Bühne gebracht und durch Appell an das Auge zu ersetzen geglaubt hat, was sie vermissen läßt. Ohne Versuch einer psychologischen Begründung oder Vertiefung der Charaktere und Handlungen läßt der Dichter z. B. den Landgrafen schroff mit seiner Gemahlin zusammentreffen, wird diese plötzlich zur Heiligen erklärt, braust die Landgräfin Sophie auf, speist die selbst darbende Elisabeth Arme. Es wäre schwer zu erklären, wie Liszt diese bloße literarische Umsetzung Schwind'scher Wandmalereien ohne Kritik adoptieren konnte, wenn nicht aus der Annahme, daß ihn einmal sein angeborener Hang zu malerischen Eindrücken, das andre Mal seine Hingabe an die katholische Romantik des Stoffs blind gemacht. In vielen Fällen hat seine Musik ausgleichend gewirkt, in anderen hat sie die Mängel verstärkt, und zwar am auffälligsten dort, wo sich die Dichtung zu größerer Leidenschaftlichkeit erhebt. Die Verstoßungsszene am Anfang des zweiten Teils darf man vom oratorischen Standpunkt aus musikalisch und dichterisch geradezu als verfehlt ansehen. Ist diese zeternde Schwiegermutter Sophie an sich schon unsympathisch, so wird sie es doppelt durch den unverfälschten, gespreizten Bühnendialekt, den sie spricht, mit seinen scharfen Akzenten, plötzlichen Interjektionen und der die Gebärden und Bewegungen deutlich, allzu deutlich ausmalenden Orchesterbegleitung. Hier und auch im Folgenden, beim Gespräch mit dem marionettenhaften Seneschall und mit Elisabeth, zeigt sichs, daß die oratorische Diktion nicht ungestraft mit der dramatisch-theatralischen zu vertauschen ist, zeigt sichs, daß Liszt seinen Grundsätzen nur halb gefolgt ist. Je bestimmter und eindeutiger er hier wurde — Anweisungen für die Sängerin, wie »gebieterisch«, »düster, aber bestimmt«, »entschlossen« usw. sollen diese an und für sich schon greifbare Deutlichkeit erhöhen helfen —, um so erklärlicher wird das Verlangen des Hörers, diese sich so gebärdenden Gestalten in Wirklichkeit zu sehn, um so schwerer ist es der Phantasie gemacht,

den Stimmungs- und Gedankenkreis der Szene ideell zu erweitern, wie es Liszt selbst von der echt oratorischen Diktion forderte. Was fehlt, ist lyrische Vertiefung der Musik, Verbreiterung und zum Verweilen einladende Zusammenfassung der Eindrücke über das Zufällige hinaus ins Allgemeine. Erst in den Monologen der Elisabeth tritt dieser Mangel zurück, und damit hebt sich sofort auch das Interesse und der Glaube an die Wahrheit und Aufrichtigkeit der Musik. Eine andere, ebenfalls nicht eigentlich oratorische Szene ist die allererste des Oratoriums: die Anrede des ungarischen Magnaten, die Übergabe der kleinen Elisabeth an den Landgrafen und dessen väterliche Empfangsbestätigung. Man wird sie als Einleitung zum ersten Akte einer Elisabethoper gelten lassen, nicht aber als Eröffnungsakt eines Oratoriums, für das sie weder ihrem Inhalt noch ihrer Bedeutung nach geeignet ist. Geht man weiter, so würde vielleicht auch das »Jagdlied« des Landgrafen nur als Verlegenheitseinschiebsel des Dichters angesehn werden können, weil es eines direkten Bezugs auf die Handlung, mithin spannenden Interesses, entbehrt. Man mag daher einzelne Bilder mit Erfolg aus dem Ganzen herauslösen und auf sich wirken lassen, um Liszt's Poesie im einzelnen in voller Reinheit zu empfinden, in seiner Gesamtheit jedoch wird das Oratorium den Hörer wohl nie ohne einen beträchtlichen Rest Unbefriedigtseins entlassen.

Unter die Szenen, die für sich einen abgerundeten Eindruck ergeben und nicht ohne Grund zu den besten des Oratoriums zählen, gehört das Gebet der Elisabeth »Beruhigt ist das Toben« mit dem sehr schönen, in Lohengrinstimmung getauchten Schluß, ihr Gesang vor der Verklärung und der ihm folgende, eigentümlich begleitete Engelchor. Das Jagdlied des Landgrafen spricht rein musikalisch genommen durch seine Natürlichkeit des Ausdrucks von Innigkeit und Lebensfreude an, hat freilich in einzelnen vulgären Wendungen und italienischen Opernschnörkeln Beigaben, die es von ähnlichen Gesängen in Wagner's *Tannhäuser* weit abrücken. Besonderen Wert legte Liszt auf das Rosenwunder, das sich dem Zwiegespräch der Gatten anschließt. Verklärenden Schimmer breiten hier (vierfach geteilte) Violinen, Harfen und Holzbläser aus, während unbewegliche Bässe den Grund bilden. Die Klangfarbe ist so zart, wie sie nur irgend gewählt werden kann, aber die Wirkung der Stelle pflegt gewöhnlich hinter der Erwartung zurückzubleiben: dieses Wunder der Verwandlung der Brote in Rosen ist kein Wunder für den Musiker, der weder Duft noch Farbe hervorzaubern kann, — es sei denn, daß er vorher das Gegenteil, nämlich das Brot, verständlich zu malen vermocht hätte. Es

ist auch kein Wunder für den Regisseur oder Bühnentechniker, sondern einzig eins für den Poeten, der mit zarter Andeutung oder Umschreibung Ahnungen und Illusionen zu erwecken vermag, wie deren kein sinnlicher Eindruck fähig ist. Wenn bei Liszt nicht das Textbuch vorgreifend das Geheimnis, das erst allmählich im folgenden Duett zur Sprache kommt, lüftete, der Hörer würde aus der Musik allein vom Tatbestand nichts erfahren. Dennoch bleibt von der Szene ihrer eigenartigen instrumentalen Pracht wegen mancher starke Eindruck haften, wie überhaupt sich das Interesse an der Schöpfung Liszt's nicht zum kleinsten Teile an die Schönheit des instrumentalen Teils knüpft. Nimmt er für sich betrachtet auch nicht den breiten Raum ein wie in Liszt's zweitem Oratorium *Christus*, so sind ihm doch einige der wichtigsten und entscheidendsten Szenen zugefallen. Abgesehen von den mancherlei aufs feinste stilisierten Überleitungen von einer Szene zur andern (z. B. nach der Verstoßung Elisabeths; nach ihrem Tode, wo Holzbläserklänge den Leichnam gleichsam wie mit Rosenglanz umstrahlen, musikalisch gesprochen: wo sie jenes zarte Motiv sequenzenhaft absteigend durchführen, das zum ersten Male beim Rosenwunder hervortrat), abgesehen hiervon hat das Orchester die Hauptaufgabe, Schauplatz und Szene zu ergänzen. Am nachdrücklichsten geschieht das am Anfang des zweiten Teils, wo die Instrumente einen orkanartig daherbrausenden, ausdrücklich »Der Sturm« überschriebenen Satz durchführen, der nicht nur durch seine dezente Realistik, sondern auch dadurch interessant ist, daß die Singstimme mit bemerkenswerter Freiheit hineindeklamiert. Ein zweites Programmstück, »Marsch der Kreuzfahrer«, steht am Ende des ersten Teils. Sein erster Abschnitt benutzt das Motiv des liturgischen Magnificat, sein zweiter eine alte, angeblich bis in die Zeit der Kreuzzüge hinabreichende Melodie[1]. Beide wechseln in höchst anmutiger Form und lassen zu gleichen Teilen Entschlossenheit und Demut durchklingen. Des weiteren begleitet das Orchester auch die lyrischen Ergüsse der Personen, ergänzt, wo sie schweigen, vollendet, wo sie aufhören, und zwar unter Anwendung der Wagner'schen Leitmotivtechnik. Liszt's Leitmotive, besser Leitthemen, voran das einer alten, bei ungarischen Elisabethfeiern gebräuchlichen Antiphon »Quasi stella matutina« entnommene Elisabeththema:



[1] Auf ihr Vorkommen in Mozart's *B*dur-Sonate (Köchel 378) hat schon Kalbeck, Opernabende I, S. 148 hingewiesen. S. auch oben S. 355 (Rolle). Auf-

haben nicht nur die Bestimmung, als unmittelbare Träger von Stimmungen und Wahrzeichen der durch sie eingeführten Gestalten zu gelten, sondern sind zugleich das geistige Band, das die Teile zum Ganzen zusammenhält[1]. Ganze Strecken der Partitur sind mit der von Liszt zu so hoher Eigentümlichkeit ausgebildeten Kunst der thematischen Variation und Sequenzenbildung über das Elisabeththema gearbeitet: der wunderbar zart beginnende, nach kräftiger Steigerung in ein gehauchtes ppp ausklingende Instrumentalprolog, die Teile, die das Rosenwunder umrahmen, dieses selbst, endlich der ganze Schluß bei der Bestattung der Heiligen, wo das Thema noch einmal alle Wandlungen erlebt, die es im Laufe des Werks bei freudigen und schmerzlichen Stimmungen erfahren. Von höchstem Interesse sind namentlich die letzten Seiten. Das Thema erklingt da nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, auch nicht — wie in so mancher heroischen Tondichtung Liszt's, wo es sich um Apotheosen handelt — eingehüllt in den Glanz des vollen Blechbläserchors, sondern in die zartesten Farben getaucht und in Bruchstücken, namentlich unter Verwendung des 3. Takts: Die Heilige, die man hinabsenkt, war keine Heldin, sondern eine Dulderin. Im übrigen hat Liszt freilich nicht versäumt, die ganze Bestattungsepisode so glänzend und feierlich auszuführen als nur möglich. Das Schwergewicht liegt in den teils milden, teils schmerzlich bewegten Chören, nicht in den theatralisch posierenden Soli. Neben ihnen dürfen als reizende und wertvolle Gegenstücke die Chöre »Selige Lose sind dir erfüllt« über das Elisabeththema mit dem schönen *E*dur-Ausbruch »Leuchtend umkosen«, ferner der Chor der Armen »Elisabeth, du Heilige« mit vielen innigen, den echten Liszt verratenden Wendungen, und der von Frauenstimmen gesungene Kinderchor »Fröhliche Spiele sannen wir aus« genannt werden, dessen Anmut namentlich im schnelleren Mittelteile Schumannisch berührt. Als Gegengewicht hierzu betonen die unverhältnismäßig breit zu Kontrastwirkungen ausgesponnenen Chöre der Kreuzritter den Ton des Männlichen, Kraftvollen.

Das Legendenoratorium hat nach Loewe und Liszt in Deutschland nur wenige Beiträge von allgemeinerer Bedeutung empfangen. Die gut gemeinte, in den Formen rückständige *Legende der heiligen*

fällig ist eine gewisse Stimmungsverwandtschaft der Liszt'schen Durchführung mit der der Melodie im 3. Satze der *F*dur-Sinfonie von Beethoven (*Presto meno assai*), die ebenfalls als angeblich »alte Pilgermelodie« bezeichnet wird.

[1] Ein Verzeichnis der »Motive« mit Angabe der liturgischen oder volksliedmäßigen Quellen hat Liszt selbst der Partitur beigefügt. Näheres auch in dem von Th. Müller-Reuter verfaßten Kommentar zum Textbuch (1903).

Cäcilie des St. Gallener Domkapellmeisters G. Ed. Stehle, die sich nur in Nebendingen mit der Liszt'schen Legende berührt, kann übergangen werden. Dagegen zeichnet sich der *Christophorus* (um 1885) des Münchener Kapellmeisters Josef Rheinberger durch Selbständigkeit in der Anlage und Durchführung aus. Das Werk steht auf der Schwelle vom Oratorium zur Chorballade Schumann'scher und Gade'scher Provenienz, insofern der Chor auf lange Strecken als Erzähler beschäftigt ist. Schon der Anfang »Es lebt in grauen Zeiten ein Held im Morgenland« trifft den vorbereitenden Balladenton aufs prägnanteste, und daran ist bis zum Schlusse konsequent festgehalten. Zwischen hinein treten Soli, dramatische Chorsätze und Instrumentalschilderungen, unter ihnen als die besten und frischesten die »Wilde Jagd« des Satansheeres und das instrumentale Stimmungsgemälde, das dem Rufe Christi an Christophorus »Hol über« (2. Teil) vorangeht. In andern Teilen der Komposition macht sich eine gewisse Monotonie im Rhythmischen bemerkbar — ein Kennzeichen so vieler im übrigen wertvoller Tonwerke aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Ihr Vorhandensein hat auch dem *Christophorus* Rheinberger's sehr bald die Lebensader unterbunden; zeigt doch namentlich die Ouvertüre, daß selbst ein Meister von Rang und entschiedener Eigenart sich nicht immer gegen die nivellierenden Einflüsse wehren konnte, die das geistige Leben jenes Jahrzehnts auf alle Künste ausübte. — Einzelne andere Legendenoratorien deutscher Abkunft werden noch im Verlaufe zu nennen sein. Heimischer wurde dieser Nebenzweig des großen biblischen Oratoriums in Frankreich und Belgien, wo Liszt's *Legende* und *Christus* [1] direkte Nachfolge fanden. Deutschland wandte sich nach Loewe wieder dem biblischen Oratorium zu und stand jahrzehntelang unter dem Zeichen Felix Mendelssohn's.

---

3. Kapitel.

Felix Mendelssohn und sein Kreis.

Keins der Oratorien von Loewe, von Spohr oder Friedrich Schneider erreichte einen so beispiellosen, sich stets gleichbleibenden Erfolg und drang so schnell in die kleinsten Städte, wie der *Paulus* von Felix Mendelssohn. Was manchem ernsten Musikfreund

[1] Über Liszt's *Christus* s. unten, Abschnitt VII, Kap. 2 (Frankreich).

um 1830 schmerzlich erscheinen mochte: daß die Zeit an wahrhaft großen Oratorienleistungen arm sei, — durch dieses Werk wurde jede Besorgnis gehoben. Bis in die Jahre 1833 und 1832 reichten Mendelssohns Pläne und Entwürfe zurück[1]. Als das Ganze im Mai des Jahres 1836 zum erstenmal auf dem Düsseldorfer Musikfest erklang, herrschte eine einzige Stimme: seit langem sei kein ähnliches Meisterwerk geschaffen worden, so großzügig im Aufbau, so kraftvoll und originell in der Anlage, so reich an melodischen Schönheiten. Die Presse stimmte begeistert bei, unzählige Analysen erschienen[2]. Und so blieb es. Noch 1847, nachdem der *Elias* längst bekannt war, nennt der Ästhetiker Hand den *Paulus* das »größte Werk unserer Tage«[3]. Jahr für Jahr wuchs seine Popularität, und fast Nummer für Nummer konnte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik Aufführungen oder Wiederholungen anzeigen. Die Gesundheit und Frische dieser Musik wirkten erquickend auf Deutschlands Chöre. Der Nörgler waren nur wenige. Wenige nur nahmen Anstoß an dem eigentümlichen Gemisch von Erzählung und Aktion, von Lyrik und Dramatik, rügten die inkonsequente Behandlung der Erzählerpartie, insofern sie einmal dem Sopran, das andre Mal dem Tenor zufiele, bisweilen überhaupt nicht deutlich herausträte. Andere gab es, die darauf hinwiesen, daß das Oratorium eigentlich zwei Oratorien, »Stephanus« und »Paulus«, enthalte, deren einheitliche Verquickung nur notdürftig gelungen sei; man stritt sich um die Berechtigung, die göttliche Stimme durch einen Frauenchor zu repräsentieren, rechtete über zu starke Instrumentation, allzugroße Länge, Gelehrtheit, Generalbaß u. dgl.[4]. Das waren indessen nicht Zeichen wirklicher Mißbilligung, sondern Zeichen starken allgemeinen Interesses an der neuen Schöpfung. Im Grunde hatten manche dieser Kritiker recht.

[1] Der Paulus-Stoff war bereits 1835 vom Hamburger Heinr. Elkamp als Oratorium bearbeitet und aufgeführt worden. Mittelmäßige Soli werden von schlicht volkstümlichen, anscheinend nach Händel'schem Vorbild gearbeiteten Chören aufgewogen, ohne daß es zu höheren Ansätzen kommt. Das Urteil von Fétis (Biogr. univ.), Mendelssohn habe mehr Kunst, aber weniger originelle Ideen aufgeboten, ist unhaltbar.

[2] Darunter die beiden klar und weitherzig geschriebenen von Mosewius, Zur Aufführung des Oratoriums ‚Paulus' (1837), und O. Jahn, Über F. Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium ‚Paulus', Kiel 1842.

[3] Ästhetik der Tonkunst II (1847), S. 576.

[4] Caecilia 1839, S. 135ff., Neue Zeitschr. f. Mus. 1838, S. 24f.; Hand, Ästh. der Tonkunst (1847) II, S. 576f.; Loewe, Selbstbiographie, S. 323; Spohr, Briefwechsel mit Rochlitz, a. a. O.; A. B. Marx, Erinnerungen aus meinem Leben (1865) II, S. 139ff. u. a.

Die schwankende Anlage des Textes, den sich Mendelssohn mit Hilfe seines Freundes, des Pfarrers Schubring in Dessau, zusammengestellt hatte, die wenig klare Abgrenzung erzählender, betrachtender und dramatischer Partien, vor allem die Einflechtung von Chorälen im Sinne der mißverstandenen Bach'schen Matthäuspassion, das reizte zu Verbesserungsvorschlägen[1]. Daß sich dessenungeachtet der *Paulus* bis heute ziemlich behauptet hat, ist ein Zeichen dafür, daß seine Lebenskraft zum guten Teile in der Musik als solcher und in ihrem wunderbar harmonischen Verhältnis zum Texte lag. Wohltuend mußte namentlich die musterhafte Einheit des Stils berühren, doppelt wohltuend, je mehr die Buntheit und Unruhe in Friedr. Schneider's Oratorien wuchs; imponierend mußte die Sicherheit in der Beherrschung der Mittel wirken und jene unerklärbare Selbstverständlichkeit des Ausdrucks, die, ein Resultat angeborenen Genies und universeller Geistesbildung, jeder Wendung den Stempel der Originalität aufdrückte. Mit welcher Schärfe fand man hier die Charaktere gezeichnet, wie rundete sich alles zu abgeschlossenen, den Hörer noch lange beschäftigenden Bildern ab!

Daß der *Paulus* Mendelssohn's eins der extremsten Produkte neuromantischer Musik sei, darüber war man sich sehr bald einig. Viele der ersten Kritiker aber, darunter Spohr und Loewe, fanden in ihm zugleich ein Stück leibhaftigen Bach's und Händel's und glaubten das tadeln zu müssen. In der Tat sind die dem damals Siebenundzwanzigjährigen von Bach und Händel zugeströmten Anregungen überaus deutlich zu erkennen. Übergeht man mehr äußerliche Zusammenhänge und sieht auf den Ton des Ganzen, so scheint Händel'scher Geist merklicher durchzuklingen als Bach'scher. Der größte Teil der Chöre, ausgenommen einige des ersten und der Choralchor des zweiten Teils, bei denen man an die Turbae in Bach's Johannespassion denken könnte, bewegt sich in der Wahl der Themen, in der Verteilung der Stimmeinsätze und in der Faktur der Durchführung in Händel'schen Bahnen. Händelsche Klarheit liegt z. B. über dem anmutigen »Wie lieblich sind die Boten« und dem überschwenglich sich ausbreitenden »O welch eine Tiefe des Reichtums«, für die man Sätze aus dem *Messias* und *Judas Maccabaeus* zitieren könnte, während der Mendelssohn'sche Heidenchor »Sei uns gnädig« in Klang und Stimmung unmittelbar

[1] Zur Entstehungsgeschichte der Mendelssohn'schen Oratorien liefert sein Briefwechsel mit Schubring (herausgeg. von Jul. Schubring 1892 wichtige und charakteristische Beiträge.

auf den *A*dur-Chor der Baalspriester in Händel's *Athalia* zurückdeutet. Das glanzvollste Stück der Partitur, das »Mache dich auf, werde Licht« im 1. Teil, gehört sicherlich im Raffinement der Anlage Mendelssohn allein an, wäre aber vielleicht nicht möglich gewesen ohne Händel's *Israel*, wo gleichfalls elementare Wirkungen einzig durch die monumentale Einfachheit des vokalen Klangbilds hervorgerufen werden. Schließlich könnte noch auf den glänzenden, in *B*dur stehenden Eröffnungschor des 2. Teils »Der Erdkreis ist nun des Herrn« mit seinen a cappella-Anrufen verwiesen werden als auf einen Gefährten des Haydn'schen *B*dur-Chors »Ewiger, mächtiger, gütiger Gott« in den *Jahreszeiten*. Wem aber käme nur einen Augenblick in den Sinn, hier, wo alles so frisch konzipiert und meisterlich in Form gebracht ist, von Nachahmung zu reden oder mit Spohr Mangel an Selbständigkeit zu entdecken? Gerade die Freiheit im Schalten mit älteren Formen ist beachtenswert. Am meisten vielleicht in den Chorälen. Schon die bedeutungsvollen Mollvarianten des Morgensternchorals in der Ouvertüre bilden einen selbständigen (der Bach'schen Zeit fremden) Zug, und ebenso selbständig sind die frischen Weckrufzwischenspiele im Choral Nr. 16, die Fugen und Fugati des Werks, die so gar nichts von Schneider'schem Organistenstil an sich haben. Händel'sche Seitenstücke wären vielleicht auch für einige Sologesänge des *Paulus* namhaft zu machen, weniger unter Händel's Arien, als unter seinen Kavaten insonderheit des *Messias*[1]. Indem Mendelssohn von der großen Arie älteren Schlags nur dreimal Gebrauch machte — es sind die Baßarien des Paulus —, an allen anderen Stellen aber die dreiteilige Kavatine vorzieht, schloß er sich dem schon oben (S. 399) erwähnten Zugeständnis Fr. Schneider's an die Form des modernen Chororatoriums an. Auf Mendelssohn's Autorität hin erhob alsbald die Musikästhetik solche kurzen, nicht ausgeführten Arien, besser Kavatinen, zur Regel[2]. Diese kleinen, liedförmigen Stücke Mendelssohn's wurden Lieblinge der musikalischen Welt und gelten noch heute als der lauterste Spiegel seiner Eigenart und Gemütstiefe. Die drei »Jerusalem, die du tötest«, »Doch der Herr vergißt die Seinen nicht«, »Sei getreu« machten geradezu Schule unter den jüngeren Komponisten; doch nur Mendelssohn selbst hat im *Elias* würdige Seitenstücke geliefert. — Viel gerühmt und beanstandet wurde zur Zeit des Erscheinens die In-

[1] Das Hauptmotiv der Paulusarie »Gott sei mir gnädig« geht, wie Kretzschmar in seiner Besprechung des Werks (Führer II_1) bemerkt, direkt auf ein Largo des Dettinger Tedeums zurück.

[2] Hand, Ästhetik der Tonkunst II, S. 584.

strumentation des *Paulus*. Man schalt sie überladen und war doch zugleich geblendet von ihrer Neuheit. Tieferblickende wie Mosewius erkannten sofort die Fülle von Feinheiten, die gerade der instrumentale Teil barg, und wiesen nachdrücklich darauf hin, mit welch eminentem Klangsinne Mendelssohn Streicher und Bläser solistisch konzertierend oder in Kombinationen zu beschäftigen verstanden und namentlich den Holzblasinstrumenten neue romantische Wirkungen abgewonnen hatte. Ihr Klang ist in manchen Abschnitten als Symbol überirdischen, göttlichen Wesens gefaßt. Wo immer von Gottes Walten die Rede, stehen sie mit ruhig glänzenden Dreiklängen im Vordergrunde (»Saul, Saul, was verfolgst du mich«, die Rede des Herrn an Ananias, »Und alsbald fiel es wie Schuppen«, »Wie gar unbegreiflich« in dem Chore »O welch eine Tiefe«). Besonders schön ist die Stelle nach dem Chore »Steinigt ihn« (Nr. 38), wo die Blasinstrumente sanft forttönen zu den Worten »Und sie alle verfolgten Paulus auf seinem Wege«, wo sie also nicht ohne Beziehung auf den höheren Schutz gewählt sind, unter dem der Apostel predigt[1]. In solchen Effekten erblickten die Zeitgenossen nicht mit Unrecht das spezifisch Neuromantische der Mendelssohn'schen Schöpfung.

Zwischen der ersten Aufführung des *Paulus* und der des *Elias* (Birmingham 1846) liegen zehn Jahre. Indessen tauchten Eliaspläne schon 1836 auf. Seit 1837 nahmen sie festere Gestalt an. Wiederum war Schubring treuer Berater, daneben in geringerem Maße Mendelssohn's Jugendgefährte Karl Klingemann in London[2]. Die Themen *Petrus* und *Saul*, die im Klingemann'schen Briefwechsel gelegentlich auftauchen, wurden verworfen, ebenso ein *Johannes* (für das Mainzer Gutenbergfest 1837; an Stelle Mendelssohn's trat Loewe) und eine *Höllenfahrt Christi*, die von Schubring 1840 angeregt war und den Komponisten eine Zeitlang beschäftigt zu haben scheint. Ausschlaggebend für den Eliasstoff war schließlich — eine Äußerlichkeit, nämlich das Regenwunder und die Himmelfahrt des Propheten, deren musikalische Schilderung die stärksten

[1] Mosewius, a. a. O.

[2] Ursprünglich war Klingemann als Kompilator des Bibeltextes ausersehen (Briefwechsel, herausgeg. von Karl Klingemann, 1909, S. 204, 211 f.): »Du magst es nun dramatisch einrichten, wie den Maccabäus, oder episch, oder aus beiden zugleich gemischt, — mir wäre alles recht, Du müßtest mich gar nicht fragen.« Das wiederholte Ausweichen Klingemann's machte Mendelssohn ungeduldig und führte sogar zu einer kurzen Trübung des Freundschaftsverhältnisses. Die Korrespondenz mit ihm läuft durch die Zeit vom August 1836 bis Juni 1838. Eine Fortsetzung der Beratungen steht im Briefwechsel mit Schubring.

romantischen Schlußeffekte versprach[1]. Das hat Mendelssohn indes nicht gehindert, sich mit derselben Hingabe auch den übrigen Seiten des Stoffes zuzuwenden. Als das Werk erschienen war, tauchte in Musikerkreisen sofort die Frage auf: bedeutet es einen Fortschritt über den *Paulus* hinaus? Wer Mendelssohn's Entwickelung aufmerksam verfolgt hatte, konnte darüber nicht im Zweifel sein. Er ist im wesentlichen der gleiche, und das verstrichene Jahrzehnt hatte nicht so sehr eine Veränderung als eine Vertiefung seines Stils mit sich gebracht. Der Eindruck des *Elias* ist einheitlicher und lebendiger, vor allem dank dem einfachen, übersichtlicher disponierten Texte, der einzelne bedeutsame Vorgänge aus dem Leben des Propheten mehr oder minder knapp zusammenfaßt. Von einer eigentlichen Handlung ist zwar noch weniger zu spüren als im *Paulus*, aber im einzelnen fand doch der Musiker Gelegenheit die Bögen seines Entwurfs weiter zu spannen. Zwei solche Szenen großen Wurfs finden sich im ersten Teile. Die erste umfaßt die Nummern 10 bis 17 und enthält die spannende Episode, da Elias die Baalsanbeter zur Anrufung ihres Gottes anfeuert, um nach Mißlingen ihres Versuchs seinen eigenen, um so viel mächtigeren unter Blitz und Flammen herab zu zitieren. Hier strömt die Musik, voll von innerster Erregung, unaufhaltsam wie aus einem Gusse dahin, prachtvoll abgewogen in ihren Solo- wie in ihren Massenwirkungen; und schon die Exposition, die dem Baalspriesterchor voraufgeht, mit ihrer Mischung von freier und gebundener Sprechweise ist meisterlich geraten. In vier großen Sätzen verläuft die Anrufung selbst: erst im Tone eines gemäßigten heidnischen Opfertanzes wie ihn Händel liebte »Baal, erhöre uns«, an dem scheinbar das ganze Volk teilnimmt; dann, im Tempo gesteigert, in der Form eines Wechselgesangs getrennter Stimmpaare (Priester) »Höre uns, mächtiger Gott«, wobei aber noch immer der Charakter eines heiligen Tanzes bewahrt wird; alsbald, da der Gott nicht reagiert, unter vibrierenden Achtelstakkati der Bläser in erregt aufsteigenden und den zeremoniellen Ton bereits aufgehenden Exklamationen; endlich in Gestalt eines fassungslosen Ausbruchs (Presto) »Baal, gib uns Antwort«, der in die bekannten vielbewunderten Generalpausen einmündet und zum Gebete des Elias »Herr Gott Abrahams« überleitet[2]. Damit ist die Steigerung für das Folgende da: Elias'

---

[1] Klingemann, a. a. O. S. 312.

[2] Wie F. G. Edwards, The history of Mendelssohn's oratorio ‚Elijah', S. 100, mitteilt, war das Echo »Rufet lauter« der Tenöre und Bässe ursprünglich von Mendelssohn nicht vorgesehen, sondern verdankt einem Zufall, nämlich dem Versehen eines englischen Kopisten sein Dasein. Der Komponist

Bitte wird erhört, das Feuer fährt herab. Ein aus Rufen des Staunens und Entsetzens gemischter Chor mit choralähnlicher Coda giht der Stimmung des betroffenen Volkes Ausdruck. Das zuvor eingerückte, ebenfalls auf Choralton abgestimmte Soloquartett »Wirf dein Anliegen auf den Herrn« hält den Fortgang des Geschehens zwar gerade an entscheidender Stelle auf, wird aber nicht gern entbehrt werden mögen. — Die zweite große Szene, von Nr. 19 an, bringt mit ähnlicher Anschaulichkeit doch mit ganz anderen Mitteln Vorbereitung und Eintritt des Regenwunders. Voller Eigenart in Anlage und Instrumentierung ist hier die Szene mit dem ausschauenden Knaben, der erst beim dritten Male »eine kleine Wolke aus dem Meere« aufgehen sieht, ferner der Beginn der chorischen Schilderung vom Brausen der Wasserströme. Eindrücke aus Händel's *Israel* stehen auch hier wieder neben ganz persönlichen. Zu den letzteren gehören die überraschenden dreimaligen Modulationen auf »doch der Herr«.

Die Ereignisse des 2. Teils bewegen sich in einer langsam, vielleicht allzu langsam aufwärts steigenden Linie bis zu dem Chore »Der Herr ging vorüber« mit einer ebenso packend wie neu angefaßten Schilderung der Naturzeichen, unter denen der Herr naht. Seine Fortsetzung findet er in dem gewaltigen Chorbilde »Eliä Himmelfahrt«. Unter Synkopen und mächtig auf- und abwogenden Bässen setzt die Musik ein, während der Chor deklamiert »Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer, und sein Wort brannte wie eine Fackel«. Rauh bricht alles plötzlich ab, um nach drei Takten a cappella-Satzes mit gesteigerter Wucht das Ungeheure des Ereignisses zu malen »Siehe, da kam ein feuriger Wagen«. Im Orchester zuckt und wetterleuchtet es, während der Chor in stürmischen Rhythmen und langhallenden Schreien das Wunder begleitet. Plötzlich, wie sie gekommen, geht auch die Vision vorüber: Nicht viel mehr als 20 Takte bedurfte Mendelssohn für den ganzen Absatz; in den Stockungen der Schlußtakte malt sich noch der nachwirkende Schrecken. Gleich dem lieblichen »Bringe sie hinein«, das in Händel's *Israel* dem majestätisch drohenden Chorsatze »Das hören die Völker« folgt, ertönt sofort darnach das milde *As*dur-Solo des Tenors »Dann werden die Gerechten leuchten«, womit der etwas matte Schlußteil des Oratoriums, der Ausblick auf den »Einen, der da kommen soll«, eingeleitet wird. —

akzeptierte den Irrtum als glücklichen poetischen Einfall. — Über Mendelssohn's Revisions- und Umgestaltungsarbeiten s. Jos. Bennet in The musical Times (Okt. 1882 bis April 1883); desgl. E. Wolf's Biographie Mendelssohn's, 1906, S. 170 ff.

Was den zweiten Teil im übrigen fesselnd macht, sind nicht Partien dramatischer, sondern lyrischer Natur, jene Sologesänge, an die sich die Popularität des *Elias* knüpfte: das wundersam entworfene »Höre, Israel«, das »Es ist genug!« des Elias, das »Sei stille dem Herrn«, zu denen schon im 1. Teile mit Obadjah's »So ihr mich von ganzem Herzen suchet« ein Vorgänger getreten war, — vielgesungene Stücke von unvergänglichem Reiz, ohne die Mendelssohn's musikalisches Charakterbild ebensowenig denkbar ist wie ohne das weltbekannte Terzett, das die Engel zu Häupten des schlummernden Gottesmanns anstimmen. Als Seitenstücke zu »Welch eine Tiefe des Reichtums« und »Siehe, wir preisen selig« im *Paulus* schuf Mendelssohn im *Elias* die Chöre »Wohl dem, der den Herren fürchtet«, »Siehe, der Hüter Israels« und »Wer bis an das Ende beharrt«, alle drei ausgezeichnet durch edelste Melodik und klassische Formbehandlung. Der mächtigen Wirkung seines Anfangschors im *Paulus*, namentlich der ersten Worte »Herr, Herr«, in denen der von einer großen Sängerschar im Forte herausgestoßene H-Laut noch heute starken Eindruck zu hinterlassen pflegt, erinnerte sich Mendelssohn als er den entsprechenden Satz im *Elias* schrieb: »Hilf, Herr!« Dieselben gedehnten Anrufe, dieselben aufstrebenden Instrumentalfiguren! Die jüngere Introduktion prägt sich schneller und tiefer ein als die ältere infolge der eigenartig durchgeführten chromatischen Tonphrase zu den Worten »Die Ernte ist vergangen usw.« Eine Stelle enthält sie (»und uns ist keine Hülfe gekommen« im Sopran), die in der Szene mit der Witwe wiederkehrt bei den Worten »Was hast du an mir getan, du Mann Gottes?« Das mag ein zufälliger Anklang sein, da die Wendung auch sonst bei Mendelssohn vorkommt. Mit Bedacht aber ist das Fluchmotiv des Elias in der Einleitung (»weder Tau noch Regen kommen«) an zwei späteren Stellen (im Chor Nr. 5 und im Rezitativ Nr. 10) wieder angebracht, wie denn überhaupt Mendelssohn bestrebt war, nicht nur nach außen, sondern auch nach innen hin dem *Elias* größere Einheitlichkeit zu geben. Der Charakter des Elias ist konsequent durchgeführt und mit Lichtern versehn, die ihn weit über die Gestalt des Paulus hinausheben; blieb dieser ein bekehrter Eiferer, dem der Komponist nur wenig Gemütvolles abzugewinnen wußte, so steht sein alttestamentlicher Held musikalisch als eine sympathische, in sich abgeschlossene, auch im Zorn noch maßvolle Persönlichkeit da. Selbst auf die Charakterisierung der nur vorübergehend eingeführten Witwe hat Mendelssohn besondere Sorgfalt gewandt. Da zudem die Rezitative durchgängig eine ruhigere, nur in wenigen Fällen das alte Secco streifende Führung

bekommen haben, und auch diejenigen Chöre, die nicht zur eigentlichen Handlung gehören, hinsichtlich der Länge, Thematik und kompositorischen Behandlung wohlerwogene innere Harmonie aufweisen — ein Zerschneiden des Verlaufs durch Choraleinlagen findet nicht statt —, so hat das Werk eine Reihe Vorzüge, die es als das subjektivere, wärmer empfundene und wirksamere erscheinen lassen. Sie sind es wohl, die ihm in den letztvergangenen Jahrzehnten eine höhere Aufführungsziffer eingetragen haben als dem ehemals beliebteren *Paulus*.

Von einem dritten Oratorium, *Christus*, hat Mendelssohn nur Fragmente hinterlassen: ein Terzett der Weisen mit anschließendem Chor (»Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn«) und Choral, einige Rezitative und Chöre aus dem Passionskreise, — schöne, würdige Musik, die indessen zweifelhaft läßt, ob das Ganze ein an Originalitäten ebenso reiches Werk wie der *Elias* geworden wäre. Der Anschluß an Bach tritt stärker hervor als je bei Mendelssohn, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das meiste von dem was vorliegt, in einer gewissen kühlen Atmosphäre gehalten ist. Wahrscheinlich hätte gerade dieses Oratorium gegenüber Bach's mehr und mehr sich einbürgernden Kantaten und Passionen später einen schweren Stand gehabt.

Der sensationelle Erfolg des *Paulus* glich der Wirkung eines befruchtenden Sommerregens. Chorvereine und Publikum, Musiker und Dichter waren gleich dankbar für die prächtige Gabe Mendelssohn's, wußten sie doch jetzt mit einem Male, wie beschaffen ein Oratorium sein müsse, wenn es die Reise um die Welt antreten solle. Der *Elias* brachte dafür nur die Bestätigung. Um die gleiche Zeit aber trat auch Loewe mit seinen großen historischen und Legendenoratorien hervor und zeigte, daß man oratorische Wirkungen auch ohne Anlehnung an den Kirchenstil, an Händel'sche und Bach'sche Vorbilder hervorbringen könne. Kein Wunder, daß auf diese doppelten Anregungen hin Ästhetiker und Kunstschriftsteller zur Feder griffen und versuchten, Wesen und Theorie des Oratoriums an der einen oder anderen dieser exzeptionellen Leistungen aufs neue zu prüfen, ja wohl gar das Horoskop für eine künftige Oratorienblüte zu stellen. Die in gebildeten Musikerkreisen herrschende Gleichgültigkeit gegen die Gattung verschwindet zusehends. Eine Fülle von Vorschlägen und Ansichten werden ausgebreitet. Zuccalmaglio tritt, um Doppelsinnigkeiten vorzubeugen, in Schumann's Zeitschrift 1836 für eine neue, Klopstock's Oden entlehnte Bezeichnung des Oratoriums, »Allhend«, ein und schlägt Stoffe wie »Luther«, »Las Casas«, »Hermann der Deutsche« vor,

also weltgeschichtliche Begebenheiten ohne direkte Beziehungen auf Bibel und Kirche, wie sie im gleichen Jahre Loewe mit *Gutenberg* wirklich einführte. Schumann stimmte dem freudig zu: »Sollen der Musik Charaktere wie Hus, Gutenberg, wie Luther und Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden gänzlich entzogen bleiben, weil sie weder ganz für die Oper noch für die Kirche passen? Das rein biblische Oratorium kann darunter nicht im geringsten leiden. Wir wollen uns freuen, daß die Geschichte noch allerhand große Gestalten aufzuweisen hat, die sich die Musik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und sich auszusprechen. Mir scheint, Loewe hat ein Verdienst um die Gattung«[1]. Auch Heinr. Dorn meinte[2], Stoffe wie »Karl der Große«, »Kampf der Heiden und Christen«, »Turpin«, »Die Ritter der Tafelrunde« würden passend neben biblischen in Erwägung gezogen werden dürfen. G. A. Keferstein, G. W. Fink und Herm. Küster fühlen sich zu musikhistorischen Rückblicken angeregt und unterwerfen die Gattung einer allgemeinen ästhetischen Kritik[3], die von Ferd. Hand in Jena aufgenommen und zu einer wertvollen, mit weitem Blick entworfenen Theorie des Oratoriums ausgebaut wird[4]. Selbst Vorschläge, das Oratorium auf die Bühne zu bringen, tauchen wieder auf[5]. Nebenbei geht man mit erneutem Aufgebot von rationalistischen Beweisgründen der seit Zeno akut gewordenen Frage abermals nach, ob und wie gegebenen Falls Christus als singende Person zu behandeln sei[6]. Nach Hand glaubte man um 1840 vier Oratorienarten unterscheiden zu müssen, nämlich:

1. Oratorien die auf Aussprache von Gemütslagen oder aufs Lyrische beschränkt sind und daher eine Ergänzung durch die Phantasie bedürfen (z. B. Schneider's *Weltgericht*);

[1] Neue Zeitschr. f. Musik, 1842, bei der Besprechung von Loewe's *Hus*.

[2] Allg. mus. Ztg., Berlin 1844, S. 563.

[3] Allg. mus. Ztg., Berlin 1843, S. 873ff.; Berliner mus. Ztg. 1844, Nr. 42. Die nicht unbedeutende Abhandlung von Fink steht in Schilling's Encyclopaedie, Art. »Oratorium«.

[4] Ästhethik der Tonkunst II (1847), S. 568—589.

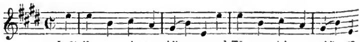
[5] Hand, a. a. O. S. 583.

[6] Bezeichnendes hierüber in Rochlitz-Spohr's Briefwechsel (s. oben S. 405, Anm. 2), a. a. O. S. 294. Rochlitz zögerte, im Text zu *Des Heilands letzte Stunden* Christus singend einzuführen. Spohr war anderer Ansicht, befragte aber über das Wie zur Vorsicht noch Mendelssohn, dessen bündige und schöne Antwort lautete: »Ich denke, was ein rechter Musiker mit Andacht und von Herzen hinschreibt, das wird wohl keine Profanation sein, ob es nun Solo oder Chor oder was sonst sein mag« (1835). Spontini sprach sich bei anderer Gelegenheit (1840) Marx gegenüber für Verwendung des gregorianischen Canto firmo als der »einzig würdigen Sprechweise« aus.

2. Oratorien, die dramatisch geführt sind und einen Erzähler haben (z. B. Mendelssohn's *Paulus*);
3. Oratorien, in denen das Persönliche einen symbolischen Charakter annimmt und die Darstellung auf die Wirkungen beschränkt ist, die die angeschauten Begebenheiten im Gemüt hervorbringen (z. B. Händel's *Messias*, Spohr's *Letzte Stunden*);
4. Oratorien, in denen die dramatische Form durch Betrachtung und bloßen gegenseitigen Gefühlsaustausch verdeckt ist (z. B. Graun's *Tod Jesu*).
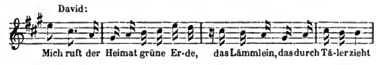
Hand's Generaldefinition — eine von den vielen, die von jetzt an wieder geprägt werden — lautet: »Das Oratorium ist das lyrische ernste Drama in musikalischer Darstellung, ohne Aktion«. Freilich teilt er mit vielen Ästhetikern und Praktikern seiner Zeit die falsche Ansicht, daß das Oratorium auf Bibelworte einzig in die Kirche gehöre, glaubt auch sogar einen spezifischen Unterschied zwischen katholischem und protestantischem Oratorium feststellen zu müssen. Die Praxis ging über solche Einzelheiten hinweg, aber der Glaube, ein echtes Oratorium bedürfe des Bibeltextes, erhielt sich auf Grund der beiden Mendelssohn'schen Werke länger als zu wünschen gewesen. Es kam zu einer »Unklarheit in der Darstellung, zu einem frommen Schwulst und zu einer Unnatur, für die sich in der ganzen früheren Geschichte des Oratoriums kein Seitenstück findet«[1].

Aus dem Kreise der Schöpfungen, die von diesen Gesichtspunkten aus konzipiert waren, wurden vornehmlich zwei bekannt. Ferd. Hiller's *Zerstörung von Jerusalem* (aufgeführt 1840) und Ad. Bernh. Marx' *Mose* (aufgeführt 1841 Breslau). Hiller's Oratorium verdankte seinen Erfolg nicht nur der günstigen Zeitströmung, sondern hat einige Partien von wirklichem Wert. Des Jeremias Arie »Euch sag ichs Allen« ist zwar keins von den Stücken geworden, die sich einprägen wie die des Mendelssohn'schen Elias, aber sie besitzt Ernst und Hoheit und steht am rechten Platze. Das Eindrucksvollste liegt jedenfalls in den Chören, von denen der erste »Erhöht in lauten Wettgesängen« wegen seiner belebten Durchführung, der Chor der »Diener Zedekias« wegen seiner feinen Reigenmelodik:



[1] Kretzschmar, Führer, a. a. O. S. 257.

und mancher Anklänge an Händel willen hervorgehoben seien. Hiller's Komposition wurde von Männern wie Hauptmann und Ambros als »eminentes Werk« begrüßt und brachte seinem Schöpfer drei Dezennien lang Ruhm und Ehren ein. Aber was schon Schumann daran vermißte: die »siegende Gewalt« Mendelssohn's, das tritt uns heute auffallender entgegen als je. Sie fehlt ebenso Hiller's zweitem, siebzehn Jahre später entstandenem Oratorium *Saul* (1857). Auch dies interessiert gleich dem früheren durch machtvoll hingestellte Chorbilder im alfresco-Stil, etwa dem großen »Die Stimme des Herrn geht mit Macht« (1. Teil) und »Jehova, Jehova« (3. Teil), wo mehrmals Zeichen einer genialen Begabung hervorleuchten. Auch hier erfreuen frische, melodische Soli. Aber im Ganzen macht sich, zum Teil veranlaßt durch den auf Scribe-Meyerbeer'sche Operneffekte ausgehenden Text, unsympathische Redseligkeit und aufgedunsenes Pathos im musikalischen Ausdruck geltend. Konzessionen an Abt und Kücken:



gereichen dem Oratorium heute so wenig zur Empfehlung wie damals, und nur ein beifallsfreudiges Musikfestpublikum mochte diesem echten Musikfestoratorium zeitweilig zujauchzen.

Weniger lauter Beifall, dafür aber lebhafte Zustimmung der Fachpresse begleitete das Erscheinen des Werks eines dritten jüdisch geborenen Tonsetzers, des bereits genannten A. B. Marx. Oratorienliebhaber glaubten in seinem *Mose*[1] einen Markstein der Oratorienentwickelung, zum mindesten einen Fortschritt über den *Paulus* hinaus zu erblicken, und Freunde des als Schriftsteller hochangesehenen Berliner Komponisten bemühten sich, die wenigen Aufführungen dieses Oratoriums zu Ereignissen von besonderer Tragweite zu stempeln. So entstanden die oben genannten Arbeiten von Keferstein und Küster, entstanden solche von Alvensleben, Mosewius und J. Raff[2], die als Generaleigenschaft und zugleich als Fortschrittsmoment an dem Werke die konsequente Durch-

[1] Vom Komponisten so, nicht *Moses* genannt.

[2] G. v. Alvensleben, Über den dramatischen Fortgang im Oratorium, Neue Zeitschr. f. Mus. 1842, Nr. 17—22; Mosewius, Über das Oratorium Moses, Leipzig 1843; Joach. Raff, Bericht über die Weimarer Aufführung des *Mose* 1853, Neue Ztschr. f. Mus. 1853. S. auch Leop. Hirschberg in Sammelb. d. Int. Mus. Ges. X (1910) S. 26ff.

führung des dramatischen Prinzips rühmten. Die Handlung dränge unaufhaltsam vorwärts, hieß es, und werde weder durch Erzählung noch durch andere Einschiebsel unterbrochen. Aus den Schriften dieser Panegyriker geht hervor, daß sie mit der Geschichte des Oratoriums wenig vertraut waren, z. T. wohl auch eine Reaktion gegen Mendelssohn's *Paulus* anstrebten, bei der fraglich bleibt, inwieweit Marx selbst die Ursache davon gewesen ist[1]. Das allgemeine Lob ihrer Erläuterungs- und Verteidigungsschriften erscheint noch heute am Platze, anderes bedarf der Korrektur. Allerdings strömt die Musik im Anschluß an den dramatisch entworfenen Text in prächtigem Flusse dahin, indem sich, bisweilen pausenlos, Stück an Stück reiht und nur hier und da eine Arie zu längerem Verweilen einladet. Ganz ähnlich aber, mit gleicher Kühnheit, gleicher Phantasie hatte schon Loewe seine *Zerstörung Jerusalems* (1833) aufgebaut, deren erster Teil mit dem des Marx'schen Oratoriums hinsichtlich der Chorbehandlung manches gemein hat[2]. Auch Klein's Oratorien zeigten bereits ein solches Gesicht und mit ihnen viele der dramatischen Oratorien Händel's. Versteht man recht, so sahen die Freunde des Komponisten einen Fortschritt im Fehlen betrachtender, der bloßen Andacht und christlichen Frömmigkeit geweihter Stücke, solcher also, wie sie Mendelssohn's Oratorien in Fülle besaßen (»Siehe, wir preisen selig«, »Hebe deine Augen auf«, »Wer bis an das Ende beharrt« usw.). Gegen Übertreibungen hierin zu protestieren, war allerdings gerechtfertigt und heilsam, und es zeugt nur für den gesunden Instinkt dieser Männer, wenn sie gegen Mendelssohn's Bach-Händel-Verschmelzung wieder den reinen, dramatischen Händel ausspielten, der ihnen in Gestalt von Marx wiedergekommen schien.

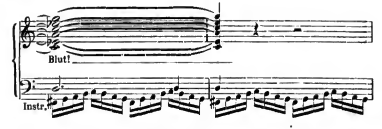
Abgesehen hiervon bietet der *Mose* Szenen von starker musikalischer Eigenart und imponierender Größe, voran jene, die sich

---

[1] Vgl. dazu Marx, Erinnerungen aus meinem Leben, II (1865), S. 138f.; 170 ff.; 217 ff. Ebenda (S. 143) ein Teil des anfangs von Mendelssohn entworfenen *Moses*-Textes, von dessen Flachheit Marx »wie vom Donner gerührt« war (S. 171) und den er unbenützt beiseite schob. S. auch Mendelssohn-Klingemann's Briefwechsel, S. 110.

[2] Man halte z. B. das erste Rezitativ des ägyptischen Vogts bei Marx (»Du böse Art, merke auf des Herren Wort«) zu den Gesängen des Hohenpriesters bei Loewe (»Gott Abrahams« und in der Szene Nr. 11). Auch das Leitmotiv für Mosis Berufung, das zum erstenmal im Ritornell der Gebetsarie Aarons »Herr du bist es allein« auftritt, am markantesten aber bei den Worten der göttlichen Stimme »Hier sollen sich legen deine stolzen Wellen« im letzten Teile erscheint, kommt in Loewe'schen Oratorien häufig in gleicher Fassung und bei gleichen Situationen vor.
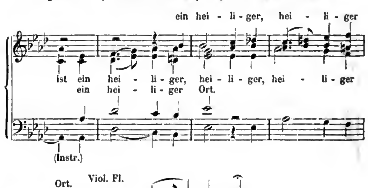
aus Chören zusammensetzen. Da werden kolossale Massen aufgeschichtet und Chorgebäude errichtet, die nicht ohne Seitenblicke auf alte orientalische Denkmäler geschaffen scheinen[1]. Im 1. Teile ragt die Szene in Pharaos Saal hervor: auf der einen Seite das Festlieder singende Ägyptervolk, auf der anderen die bedrückten Isrealiten; dort der übermütige Despot Pharao, seine Mutter — eine zweite Nitocris — und seine Gattin als Warnende, hier Moses und Aaron als Bittsteller ihres Volks. Breit und in verschlungener Polyphonie rollen die Chöre dahin, abgelöst von ungezwungen herauswachsenden Rezitationen, deren hochgestimmter, pathetischer Ton etwas von der erstrebten altägyptischen Hoheit und Strenge besitzt. Die Nachricht von der Verwandlung des Stromes in Blut, des Tages in Finsternis ruft plötzliche Bewegung der Massen hervor. Ein Stück Händel wird da lebendig: wie aus zugeschnürten Kehlen preßt der Chor im pp unaufhörlich »Der Strom ward Blut! Ward Blut!« hervor, bis sich Angst und Ekel in den qualvollen Fortissimoschreien:
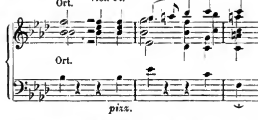


Luft machen (Nr. 15). Unheimlich schwarze Wolken scheinen über dem chorischen Seitenstück dazu, dem Finsternischor (Nr. 20), zu hängen: der Stimmfluß wälzt sich langsam, stockend dahin, das Orchester trägt fahle Farben. Und als endlich das Unabwendbare erkannt ist, schwillt alles wieder zu übermächtigen Klängen an: mitten in die entsetzensvollen Klagerufe der Ägypter, zerrissen von Solorufen Pharaos und hoheitsvollen Befehlen Mosis, klingt der Freudensang der Isrealiten. Unter rauschenden Violinarpeggien und Trompetenstößen gewinnt er allmählich die Oberhand und ergießt sich in eine mächtige Hymne »Laut will ich dem Herrn singen«, mit der der 1. Teil schließt. Geist und meisterliche

[1] Freunden pflegte Marx mit Vorliebe von den langwierigen Studien über altägyptische Kunst im Berliner Museum zu erzählen, durch die er die Phantasie zum Schauen der biblischen Heroengestalten anregte. Von Händel hat man dergleichen nichts gehört.

Technik halten sich hier die Wage und fordern zu Bewunderung heraus, um so mehr, als Marx nicht den geringsten Einfluß Mendelssohn's verrät. Schwierig wie die Chorpartien des 2. Teils sind auch die der beiden andern Teile. Der Eingangschor »Wehe, ich erliege« mit seiner wuchtigen Fuge und die auf cyclopischen Themenpfeilern sich erhebende Schlußfuge des Ganzen verlangen geübte Sänger. Nicht unerwähnt dürfen bleiben die Stelle im 1. Teil, wo geheimnisvoll auf Quinten gelagert die Stimme Gottes aus dem feurigen Busch ertönt, und jene im 3. Teile, die auf den Worten »Tritt nicht herzu, denn der Ort, darauf du stehst, ist ein heiliger Ort« (»Stimme Gottes«) folgende Takte enthält:





Sie erinnern an das »Dresdner Amen« und Wagner's Symbolisierung des heiligen Gralsorts im *Parsifal*. Derselbe Chor hat in den stürmischen, unter vibrierenden Violin- und Holzbläserfiguren aufzuckenden Walkürenbässen einen zweiten verwandtschaftlichen Zug mit Wagner'scher Musik, an die man, angeregt durch die ausgezeichnete und originelle Instrumentation des Werkes, auch sonst bisweilen zu denken geneigt ist. Leider halten sich die geschlossenen Sologesänge des *Mose* nicht auf der Höhe der Chöre, obwohl scharfe Charakterisierung angestrebt wurde. Neben Moses, dessen Rezitative mit feinen Zügen bedacht sind, steht Aaron mit dem charakter-

vollen »Herr, du bist es allein«, ihnen gegenüber die greise Mutter der Pharaonen, dann Mirjam, die siegesbegeisterte, deren Triumphlied »Wer ist, der da kommt, mit rötlichen Kleidern angetan« von derselben lieblichen Pastoralmelodie eingeleitet wird, die schon im ersten Teile den sinnend in die Natur hinausblickenden Moses begleitete. Aber die Verlegenheit um eigenartige Arienwendungen ist groß. Marx wußte sich der großen Arie gegenüber ebensowenig Rat wie viele andere Musiker seiner Zeit, eine Erscheinung, die darauf zurückzuführen ist, daß man noch immer an der alten Arienform festhielt, während doch das Empfinden differenzierter geworden war und mit aller Macht zu einer Auflösung der alten Form drängte. Lange nachdem in der Oper schon die konventionelle Arie gefallen war und Vertreter einer jüngeren Musikrichtung sich Wagner'schen und Liszt'schen Prinzipien (vgl. dessen *Heilige Elisabeth)* angeschlossen hatten, glaubten die Konservativen noch immer, ein Oratorium könne ohne »Arien« im älteren Sinne nicht bestehen. Namentlich in den Werken der Berliner Oratorienkomponisten der nächsten Jahrzehnte begegnet man dieser Auffassung. Sie hat nicht wenig zum schnellen Veralten ihrer Produkte beigetragen. Auch dem *Mose* von Marx ist die Sprödigkeit seiner Sologesänge gefährlich geworden. Sollte sich jemals ein Publikum finden, das über sie hinwegsieht und die Aufmerksamkeit auf die chorischen Schönheiten der Partitur richtet, so darf man von einer Wiederaufführung des Werks nur Erfreuliches hoffen. Kein Geringerer als Liszt brachte es 1853 in Weimar zu Gehör, und auch Wagner bestellte sich, wohl auf Grund des Berichts von Joach. Raff, 1855 von Wilh. Fischer aus Dresden, die Partitur zum Studium[1].

Durch Schöpfungen wie *Paulus* und *Moses* begünstigt, begann seit 1840 das biblisch-heroische Oratorium wieder allgemach hervorzutreten und dem eben erst erweckten Legendenoratorium Boden abzugewinnen[2]. Mit neuer Liebe richtete sich die Sehnsucht der Zeit — diesmal ganz anders als vor 1830[3] — auf die großen Propheten des Alten, auf die Apostelgestalten des Neuen

[1] Briefe an Wilh. Fischer, 1888, S. 323. Hirschberg, a. a. O. S. 35.

[2] Sehr ergötzlich zu lesen ist, was noch 1836 Rochlitz über die Schwierigkeit der Stoffwahl geschrieben hatte: »Woher aber einen Stoff für die Dichtung nehmen, der . . nicht schon abgebraucht wäre? Mythologie läßt kalt, Allegorie ist trocken, Geschichte — von der alten nimmt ein musikalisches Publikum wenig Notiz, die neue steht uns zu nahe, um der Phantasie Spielraum zu schaffen, andere Inkonvenienzen nicht zu erwähnen; gewöhnliches Menschenleben, dramatisiert, wird (wie in den ‚Jahreszeiten') fast notwendig gemein.« Briefwechsel mit Spohr, a. a. O. S. 309.

[3] S. oben S. 407.

Testaments. Man verehrte jetzt in ihnen, was die gärende Zeit vor 1848 in sich selbst nicht besaß: Helden oder Heldinnen, die um ihrer Überzeugung willen kämpften, siegten, oder am Altar des Vaterlandes niedersanken. Das »junge Deutschland« dürstete nach großen ethischen Problemen, nach Tragik und Besiegung dunkler Schicksalsmächte, nach Erlösern und Befreiern. Gutzkow hatte 1838 einen *Saul*, Rückert 1843 einen *Saul und David*, Hebbel 1839 seine *Judith*, O. Ludwig Ende der vierziger Jahre seine *Makkabäer* (anfangs *Die Makkabäerin* genannt) geschrieben. Andere biblische Tragödien, Epen und Romane folgten, und es scheint, daß die mächtig auflodernde Leidenschaft und die »Massenpsychologie« in Hebbel's Judith-Holofernes-Drama aus derselben inneren Quelle floß wie das grandiose Pathos im Marx'schen *Mose* oder — um auch hier der Malerei zu gedenken — in den biblischen Kartons von Führich, den Gemälden W. v. Kaulbachs. Grade die Moses-Gestalt, in der sich die Tragik so manches großen Volksführers abspiegelte, nämlich im selben Moment dem Leben zu entsagen, da der Blick in ein neues, schöneres Land fällt, reizte jetzt Dichter und Musiker vor allen. Vor Marx hatten bereits K. Kreutzer (1815), Franz Lachner (1836 in Mannheim) und L. Drobisch (1839 in Augsburg) einen *Moses* gebracht; es folgten Ed. Grell (*Die Israeliten in der Wüste*, um 1840 in Berlin), Aloys Schmitt (*Moses*, 1841 in Mainz), Anton Berlijn (*Moses auf dem Nebo*, 1844 in Magdeburg), Rud. Thoma (*Moses*, um 1855 in Breslau), eine Reihe, die 1894 mit Max Bruch's *Moses* abschließt. Neben Moses rückt als Sinnbild überzeugungstreuer Glaubenshelden »Petrus«: A. Späth (*Petrus*, um 1830 in Koburg), F. W. Liebau (*Die Reue des Petrus*, um 1835 in Quedlinburg)[1], L. Meinardus (*Simon Petrus*, 1856 in Glogau), Jul. Benedict (*St. Peter*, 1870 in Birmingham); ferner »Johannes der Täufer«: Ed. Sobolewski (*Johannes der Täufer*, 1840 in Königsberg), F. W. Markull (desgl. 1845 in Danzig), Jul. Leonhard (desgl., 1854 in München), K. Kempter (desgl., um 1855 in Augsburg), Joh. Hagen ([Haßlinger von Hassingen] desgl., um 1860 in Wien), Rud. Thoma (desgl. um 1860 in Breslau), E. D. Wagner (desgl., um 1850 in Berlin), C. Loewe (desgl. 1861 in Stettin), Osk. Kolbe (desgl. 1872 in Berlin), A. Macfarren (desgl., 1873 in Bristol). Seltener erscheint »Johannes der Evangelist«: Fincke (Kantor in Plauen i. V., 1830 in Plauen), H. Küster (um 1860 in Berlin). Dazu gesellen sich aus dem gleichen Stoffkreise Themen wie »Judith«: H. Küster

[1] Dazu oben S. 440 über Mendelssohn's *Petrus*-Plan (1837).

(um 1840), des dreizehnjährigen Wunderknaben K. Eckert (1841), Jos. Strauß (um 1850 in Karlsruhe); ferner »David« und »Saul«: G. Reissiger (*David*, 1852 in Dresden), Mühling (*David*, 1845 in Magdeburg), J. Rosenhain (*Saul*, um 1850), Deprosse (*Salbung Davids*, 1870); des weiteren »Abraham«: Lindpaintner (*Das Opfer Abrahams*, um 1832 in Stuttgart), K. A. Mangold (um 1850 in Darmstadt), M. Blumner (1859 in Berlin), B. Molique (1860 in Norwich); »Tobias«: Ad. Hesse (um 1844 Breslau), Rob. Volkmann (1844, unvollendet); *Die »Makkabaeer«*: Stahlknecht (Kantor in Hohenstein i. S., später in Chemnitz, 1838), endlich K. Reinthaler's klares und schön geformtes, in Text und Musik stark von Mendelssohn abhängiges Oratorium *Jephta und seine Tochter* (um 1855 für Köln) und K. Reinecke's knapp gefaßter, mit zündender Chormusik ausgestatteter *Belsazar* (1859 Breslau).

Am sterilsten war der Boden Wiens vor der Mitte des 19. Jahrhunderts. Hier hatte der dreiundzwanzigjährige Franz Schubert 1820 eine *Auferweckung des Lazarus* geschrieben [1], herrliche, an üppig quellenden Melodien überreiche Musik, faszinierend namentlich in den Kirchhofsstimmungen des als Fragment überlieferten zweiten Teils, im Ganzen aber zu verschwommen in der Form und zu sentimental im Grundton, als daß sie sich, nachdem Herbeck in Wien sie 1865 hervorgezogen, im Repertoir hätte halten können. Hanslick [2] weiß zwischen den Jahren 1830 und 1850 nur fünf einheimische Novitäten anzuzeigen: drei Oratorien von J. Assmeyer (*Das Gelübde*, 1833; *Sauls Tod*, 1844; *Saul und David*, 1848) [3], je eins von Gottfr. Preyer (*Noah*, 1842) und Ernst Reiter (*Das neue Paradies* 1846) [4]. Sie machten, mehr oder weniger oft wiederholt, neben den in regelmäßigem Turnus wiederkehrenden beiden Haydn'schen Oratorien das gesamte Programm der Tonkünstlersozietät aus. Daß Mendelssohn's *Paulus*, den Wien unbegreiflicherweise erst 1839 kennen lernte, irgendwie befruchtend auf diese Wiener Komponisten gewirkt, scheint ausgeschlossen zu sein, denn Hanslick charakterisiert ihre Oratorien als spezifisch »österreichisch« d. h. auf »Heiterkeit, Gemütlichkeit und auf die melodiöse Grundlage gemischter Zeitformen gestellt«, bar an großen, durchschlagenden Wirkungen. So wenig vermochte sich die Kaiser-

---

[1] Gesamtausgabe, Serie 17.

[2] Gesch. d. Konzertwesens usw., S. 304. Aus dem Konzertsaal (1870), S. 3 ff.
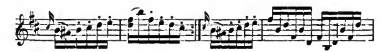
[3] Schon 1840 pleonastisch als »dramatisches Oratorium« angezeigt.

[4] Von Hanslick nicht erwähnt sind S. Sechter's *Sodomas Untergang* (um 1840) und F. S. Hölzl's *Noah* (1844), von denen jedoch nicht feststeht, ob sie aufgeführt wurden.

stadt an der Donau ihres ehemaligen Rufes als blühende Oratorienzentrale zu entsinnen! Und da zugleich die ehemals so freudig betriebene Händelpflege allmählich einzuschlafen und das Unwesen bloß fragmentarischer Vorführungen einzureißen begann, so hatte Wien sehr bald jeglichen Einfluß in Oratoriendingen verloren. Zwar brachten die sechziger Jahre einen Aufschwung. Er wurde gefördert durch den 1858 von der Gesellschaft der Musikfreunde gegründeten »Singverein«, der dem Publikum die Bekanntschaft mit den großen oratorischen Chorwerken Händel's, Bach's, Schumann's, Hiller's, Liszt's systematischer als vorher erschloß (von 1872—1875 unter Brahms); indessen hat Wien bis auf den heutigen Tag hervorragende Oratorienkomponisten nicht mehr gestellt.

Was bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts der deutsche Süden fürs Oratorium getan, beschränkt sich zumeist auf Erschließung der klassischen Meisterwerke von Bach und Händel an bis auf Mendelssohn und Schumann. Hervorragende Kompositionen sind nicht von ihm ausgegangen. Denn seitdem das spezifisch katholische Oratorium seine Rolle im Kirchenleben ausgespielt, fehlte es den Tonsetzern an Anregung. München besaß in Peter von Winter, dann in Franz Lachner zwei tüchtige, noch in klassischen Traditionen erzogene Musiker, von denen aber nur der letztere mit einem wirklichen, großen Oratorium, dem schon genannten *Moses* (1836 für Mannheim) hervortrat. Eine zweite oratorische Komposition Lachner's, die den Haydn'schen Jahreszeiten nachgebildeten musikalisch sehr ärmlichen *Vier Menschenalter* (1829), gehört mehr ins Gebiet der Kantate, in das auch die viel älteren Winter'schen *Tageszeiten* und seine temperamentvolle, aber koloraturüberladene Komposition des Dryden'schen *Alexanderfestes* (1796) fallen. Franz Danzi, der neben Winter längere Zeit an der Münchener Hofkapelle wirkte, ist mit einem halb deutsch, halb italienisch stilisierten, solid gearbeiteten *Abraham auf Moria* (um 1810) vertreten. Im Jahre 1838 kam der als Opernkomponist so beachtenswerte Baron J. Nep. von Poissl mit seinen ebenfalls schon erwähnten nicht eben bedeutenden *Tageszeiten am Erntefeste*, während zugleich G. Vinc. Röder, damals Kapellmeister in Augsburg, ein großes Oratorium, *Die Messiade*, in München erfolglos zur Aufführung brachte. Damit ist das Lokalschaffen bis auf längere Zeit hinaus erschöpft, — ein Zeichen, wieviel die Münchener Konzert-, namentlich Gesangvereinsverhältnisse trotz der 1840 gegründeten und verdienstlich wirkenden »Musikalischen Akademie« zu wünschen übrig ließen. Franz Lachner's Dienstantritt (1836) brachte zwar regeres Leben, doch überwog zunächst das Interesse

für Oper und Orchestermusik. Erst seit der Gründung des »Oratorienvereins« (1854) war ein Institut vorhanden, das Oratorien und andere Chorwerke in Zukunft regelmäßig und würdig zu Gehör brachte. Aufschwung und Niedergang der Oratorienpflege entsprachen in München also genau den Wiener Verhältnissen. Eins der ersten Oratorien, die der ebengenannte Verein mit aus der Taufe heben half, war *Johannes der Täufer* (1854, aufgef. 1858) von Emil Leonhard, eine nicht unbedeutende Komposition nach Muster des *Paulus* (mit Erzähler, leider auch mit Choraleinlagen). Sie interessiert auf der einen Seite durch Reminiszenzen an Händel und Bach (u. a. durch den Versuch, den Klang des Bach'schen Oboen- und Trompetenorchesters wieden zu beleben, im Chore »Herr, der König freut sich«), auf der andern Seite durch die Prägnanz der Melodik und die musterhafte Struktur ihrer Sätze. Episches, Lyrisches und Dramatisches halten sich in sympathischer Weise das Gleichgewicht. Es gehört dieses Oratorium zu den wenigen seiner Zeit, bei denen das Interesse gegen den Schluß hin nicht erlahmt, sondern zunimmt. Der ganze letzte Abschnitt von No. 22 ab, mit dem nahe an Mendelssohn streifenden ausdrucksvollen »Saget den verzagten Herzen« für Sopran und dem prächtigen Fugenchor »Der vom Himmel kommt«, ist mit lebhafter Phantasie und freiströmender Erfindung entworfen. Für das graziöse, pikant instrumentierte Tanzlied der Salome und ihrer Mädchen — wie ein ähnlicher Chor in Händel's *Samson* in *h* moll stehend — fehlen sogar Seitenstücke aus der gleichzeitigen Literatur. Gewisse anmutige Wendungen der Solovioline und Flöte, z. B.:



wie überhaupt die Durchsichtigkeit des instrumentalen Gewebes erinnern unmittelbar an bekannte Sätze aus Grieg's erster Peer Gynt-Suite. — Musikalisch noch wertvoller ist der *Kain* (1867) des Vereinsdirigenten Max Zenger, auf einen wirksamen, Byrons Dichtung frei benutzenden Text von Th. Heigel komponiert. Mit ihren plastischen Charakteren und klar durchgeführten Szenen hat die Dichtung eine von modernem Geist durchwehte Musik hervorgerufen, deren Schönheiten sich ebenso auf sinnige Partien erstrecken wie auf leidenschaftliche. Man vergleiche die noch fest im musikalischen Biedermeiertum der zwanziger Jahre haftenden Arbeiten Lachner's, etwa seine Naturschilderungen, mit denen Zenger's im 1. und 3. Teil,

um zu sehn, welche Umwälzungen im Ausdruck und in den Mitteln 40 Jahre mit sich gebracht. In der Behandlung der Engel- und Dämonenchöre erinnert Zenger an Rubinstein, den er indes in den Solopartien (Kain, Abel, Adah) an Vielseitigkeit und Ausdrucksschärfe übertrifft. Harmonische Feinheiten der a cappella-Sätze weisen auf das Studium der alten Vokalkomponisten. Jos. Rheinberger, der markanteste Vertreter der Münchener Musik in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wurde als Verfasser eines *Christoforus* schon oben (S. 436) erwähnt.

Neben München darf Augsburg mit Auszeichnung genannt werden, nicht zwar in bezug auf die Qualität, doch hinsichtlich der Quantität der zur Aufführung gebrachten Werke. Seine fleißigen Messen- und Kantatenkomponisten hatten das Oratorium nie ganz fallen lassen. Den schon oben genannten Werken des in Leipzig geborenen K. L. Drobisch[1] ist noch eine *Sündflut* (1840), denen des K. Kempter eine *Maria* (1862), eine *Offenbarung* und *Die Hirten von Bethlehem* nachzutragen. Der fruchtbare Franz Bühler hatte 1816 einen *Jesus, der göttliche Erlöser* gebracht, Donat Müller 1850 einen *Tod Jesu* (op. 126) und *Christus am Ölberg* (op. 129), die beide gedruckt wurden. Endlich erhielt auch Augsburg seinen »Oratorienverein«, gegründet von H. M. Schletterer, der selbst durch Wort und Tat, insbesondere durch Herausgabe billiger Klavierauszüge, Sinn fürs Oratorium zu wecken suchte. — Hessen ist durch Franz Destouches in Homburg (*Die Anbetung am Grabe Jesu*) und den tüchtigen K. A. Mangold in Darmstadt (*Wittekind* 1843, *Israel in der Wüste*) vertreten, dessen *Abraham* (gedruckt 1860) freilich nicht eben hoch steht; Schwaben durch Jos. von Lindpaintner in Stuttgart (*Der Jüngling von Nain* 1830, *Das Opfer Abrahams*) und Bernh. Molique, der für das Musikfest in Norwich 1860 einen schönen, würdigen, nach dem Vorbilde des *Paulus* gearbeiteten *Abraham* schrieb; Baden durch Jos. Strauß in Karlsruhe (*Judith* um 1850). Der in Frankfurt a. M. lebende Etudenmeister Aloys Schmitt machte kurze Zeit mit *Ruth* und *Moses* (1841 in Mainz) von sich zu reden.

Quantitativ wie qualitativ behielt Mittel- und Norddeutschland um 1850 und später im Oratorienschaffen durchaus den Vorrang. Ungezählte fleißige Kantorenhände waren hier in kleinen und kleinsten Städten an der Arbeit, dem verehrten Vorbilde Mendelssohn ihren bescheidenen Tribut zu zollen, zufrieden, wenn das Publikum des Orts ihnen Anerkennung entgegentrug. In diesem

---

[1] S. 413, 452.

Sinne in der Stille wirkend schufen z. B. Th. Draht in Bunzlau (*Die Jünger in Emmaus*, um 1845), A. Späth in Koburg (*Die Auferstehung*, *Judas Ischarioth*), Mosche in Lübeck (*Das Heil des Kreuzes*), Jos. Schmidt in Bückeburg (*Die Geburt Jesu*), Friedr. Kühmstedt in Eisenach (*Die Auferstehung*, *Triumph des Göttlichen*), Heinr. Fidelis Müller in Fulda (Weihnachtsoratorium), Berth. Damcke in Potsdam (Weihnachtsoratorium), F. W. Sering in Straßburg (*Christi Einzug in Jerusalem* 1860). Neben Städten, die durch das Wirken spezifischer Oratorientalente schnell in den Mittelpunkt des Interesses rückten, wie Stettin durch Loewe, Hamburg durch Clasing, Grund und Elkamp, Kassel durch Spohr, verschaffte sich allmählich Berlin einen Ruf als Sammelpunkt von Oratorienkomponisten. Hier hatten Zelter und Bernhard Klein gelebt und die Auferweckung der Bach'schen Matthäuspassion unter Mendelssohn (1829) gesehen; hier wirkten Kräfte wie Marx, Rungenhagen, Küster, daneben kleinere Talente wie A. W. Bach; hier hatten eine Reihe der schönsten Oratorien Loewe's glänzende Aufführungen erlebt, war Mendelssohn's *Paulus* sofort freudig empfangen worden. Um diese älteren Meister scharte sich alsbald eine Menge jüngerer, zum größten Teile ehemalige Schüler des Instituts für Kirchenmusik, deren Erfolge getragen wurden von den Aufführungen der Berliner »Singakademie«. Es ist jener Kreis von Musikern, der charakterisiert wird durch überzeugungstreues Festhalten am Geiste der Berliner Akademie. Das ist nicht so zu verstehen, als ob ihre Glieder sich der neuromantischen Richtung gegenüber gänzlich ablehnend verhalten und einseitig alten Idealen nachgehangen hätten, wie man beim Nennen der Namen Grell und Bellermann denken könnte. Auch diese Berliner Akademiker sind Romantiker gewesen, wie oben an Rungenhagen und Küster gezeigt wurde, nur daß sie nicht der extremen, sondern der gemäßigten Fortschrittspartei angehörten und das Schwergewicht nicht wie jene auf die Instrumentalmusik, sondern auf die Vokalmusik legten. In der Pflege eines sorgfältig durchgebildeten, klassischen Vokalsatzes haben sie Bedeutendes geleistet und Werke geschaffen, die an innerem Werte weit über vielen nur halb gegorenen Produkten junger neuromantischer Stürmer und Dränger der Zeit stehen. Ein reaktionärer Ton und damit eine hemmende Bewegung machte sich erst in den siebziger Jahren geltend unter Vorantritt der konservativen »Singakademie«, zu einer Zeit, da andere Berliner wie Vierling bereits neuen Göttern dienten.

Zelter war 1832 gestorben. Mit ihm wurde im Bereiche der Singakademie jener ältere Oratoriengeschmack, der vornehmlich

an Graun anknüpfte, zu Grabe getragen. Seine eigene *Auferstehung und Himmelfahrt* (1807), noch 1857 durch Grell einmal hervorgezogen, und A. Romberg's *Erbarmer* (1822) waren die letzten größeren Werke dieser Art gewesen. Trotz der eigenen geringen Produktivität in diesem Fache hat Zelter doch insofern die Berliner Verhältnisse auf ein höheres Niveau zu heben gewußt, als er — Städten wie Wien und Hamburg gegenüber freilich spät genug — eine systematische Pflege des Händel'schen Oratoriums anbahnte[1]. Solange Rungenhagen die Direktion der Singakademie in Händen hatte (1833—1851), ist noch durchaus ein Mitgehen mit der jungen Romantik zu spüren. Zwar liefen Werke mit unter, die wenig fortschrittliche Tendenz zeigten wie E. Grell's *Israeliten in der Wüste* (1839)[2] und Jul. Hopfe's höchst schulmeisterliche *Auferweckung des Lazarus* (1850); dagegen figurieren auch Loewe, Fr. Schneider, Marx, Markull und Sobolewski auf den Programmen, Tonsetzer also, die sich durch »modernen« Ton auszeichneten. Ed. Sobolewski, damals noch in Königsberg wirkend, war unter den Genannten vielleicht der am »neudeutschesten« Gesinnte, und wie er sich anfangs Schumann's Davidsbündlerkreis anschloß, so ging er später mit klingendem Spiele zu Liszt über. Seine *Enthauptung Johannis* (1840) und der nach Worten der Schrift zusammengestellte, Verkündigung und heilige Nacht behandelnde *Erlöser* (1840)[3] sind merkwürdige Konglomerate von absichtlichen Archaismen und neuromantischen Besonderheiten, Versuche eines nicht untalentierten Kopfes, sich über sich selbst klar zu werden. Meint er das Neue einmal im Auffinden geheimer kontrapunktischer Beziehungen zu finden, so ein andermal im Ausbrüten seltsam mystischer Klänge, wobei es ohne Stilmengerei nicht abgeht. Die Formen sind auffällig knapp, die melodischen Linien oft von bemerkenswerter Zartheit und nicht unähnlich denen von Liszt, mit dem Sobolewski sich schon um diese Zeit in einigen Punkten berührte. Schumann fand seine Arbeiten zu »mystisch-grüblerisch«.

[1] Die imponierende Liste von wirklichen oder teilweisen Erstaufführungen während seiner letzten Lebensjahre und darüber hinaus (1827—1836) verdient hier aufgenommen zu sein:

1827: *Josua*; 1828: *Samson*; 1829: *Jephta*; 1830: Psalm »O preist den Herrn«; 1831: *Israel*; 1832: *Salomo*; 1833: *Saul*; 1834: *Belsazar*; 1835: *Athalia*; 1836: *Joseph* (in der Folge besonders häufig aufgeführt). Vor 1827 waren nur zwei Händel'sche Werke öfters erschienen: Das *Alexanderfest* seit 1807, *Judas Maccabaeus* seit 1814. S. auch Blumner, Gesch. d. Singakademie in Berlin, Anhang.

[2] Vom Komponisten später zurückgezogen.

[3] Mit dem vorigen zusammen 1840 im Klavierauszug erschienen.

Neue Wege, aber nach anderer Richtung hin, suchte der Danziger Musikdirektor Fr. Wilh. Markull mit *Johannes der Täufer* (1845) und *Das Gedächtnis der Entschlafenen* (1848). Das letztere, 1856 unter Spohr's Leitung auch in Kassel gehört, ist das bedeutendere und gleich Küster's *Ewiger Heimat* in gewissem Sinne ein Vorgänger des deutschen Requiems von Brahms. Der Text, aus Bibelstellen zusammengefügt und mit freier dramatischer Dichtung und Chorälen durchsetzt, erzählt von Tod und Vergehn, Trost und Erhebung, ohne gleich so vielen auf Mendelssohn weiterbauenden Oratoriendichtungen klare Zusammenhänge zu bieten. Die Musik prägt einen edlen, gewählten Stil aus und zeugt von souveräner Beherrschung chorischer und orchestraler Ausdrucksmittel. Schon der erste, von Soli unterbrochene Chor »Alles Fleisch ist wie Gras« mit seiner wohlberechneten, das dumpfe Hinbrüten einer Trauergemeinde versinnlichenden Monotonie ist ein stark Stimmung erregendes Stück, dem sich sehr bald andere ebenso gelungene zugesellen. Die Textglieder sind überall lebendig erfaßt, hier durch ein Soloquartett, dort durch Ausweitung zu Doppelchören, ein drittes Mal durch Choraleinarbeitung interessant gestaltet. Nirgends Gewöhnliches oder Abgegriffenes. Dort, wo die Szene des Leichenzugs mit dem Jüngling von Nain vor dem Hörer aufgerollt wird und die Worte einer Solostimme: »Er war ein einziger Sohn seiner Mutter«, »und sie war eine Witwe« jedesmal vom Chor nachdrücklich wiederholt werden, steigert sich die Musik zu schlichtem ergreifenden Ausdruck. Die Sologesänge haben die Form der Mendelssohn'schen Kavatine, ohne direkte Anklänge zu verraten. Leider ist die Anlage des Ganzen etwas zu bunt, um der schönen selbständigen Musik zu voller, einheitlicher Wirkung zu verhelfen. — Unter Rungenhagen erlebte ferner der spätere Dresdener Musikdirektor Emil Naumann, ein Enkel Joh. Gottl. Naumann's, die Aufführung seines gänzlich in Mendelssohnscher Diktion befangenen *Christus der Friedensbote* (1849), das der damals erst Zweiundzwanzigjährige schon ein Jahr vorher in Dresden vorgeführt hatte[1]. Ein zweites oratorisches Stück in Kantatenform, *Die Zerstörung Jerusalems* (1856), war als poetisch-musikalische Illustration des bekannten Kaulbach'schen Gemäldes gedacht.

Aus der Ära Grell der Berliner Singakademie (1851—1876) sind nur einige wenige, meist erfolglose Erstaufführungen zu nennen. Dieser abgesagte Gegner aller Instrumentalmusik versagte schließlich auch dem Oratorium, dem er selbst in der Jugend einmal zu-

[1] Blumner, Gesch. der Singakademie in Berlin S. 151.



gesprochen, seine Gunst. *Israels Heimkehr* (1861) des Klaviervirtuosen Rud. Schachner, der *David* (1855, schon 1852 in Dresden) von Gottl. Reissiger, die *Auferweckung des Lazarus* (1863) von Joh. Vogt sind solid gearbeitete und melodiöse aber eklektische Werke, Schöpfungen einer Zeit, wo verminderte Septimenakkorde noch als spezifische Schreckenerreger galten und Plagalschlüsse und Kirchenstil noch identisch waren.

---

4. Kapitel.

Das deutsche Oratorium seit 1870.

Allgemeines.

Wer eine Geschichte der deutschen Musik seit 1870 zu schreiben unternimmt, kann nicht umhin auf die Frage einzugehn, in welchem fortgesetzt steigenden Maße Richard Wagner Einfluß auf das Schaffen gewann. Es ist auffällig und doch erklärlich, daß dieser Einfluß im Oratorium erst sehr spät und sehr langsam bemerkbar wird. Aus mancherlei gedruckten Äußerungen läßt sich die Tatsache belegen, daß die deutsche Oratorienkomposition bis ins neunte Jahrzehnt hinein einem separat gelegenen, wie durch Grenzpfähle abgesteckten Gebiete glich, dessen abgeschiedener Herrscher Mendelssohn war, und das nur denen ein privilegiertes Recht zur Bebauung zu geben schien, die sich als »Kirchenkomponisten« ausgewiesen hatten. Die Kritik der siebziger Jahre, mißleitet durch Bach's Passionen und Händel's *Messias*, erblickte mehr denn je im Oratorium ein Stück Kirchenmusik[1]. Nun stand aber gerade im ersten Jahrzehnt des neuen Deutschen Reichs die Kirchenmusik nichts weniger als hoch in der Schätzung der Gebildeten, und die zum größten Teil schwächlichen Produkte der Nachahmer Mendelssohn's vermochten vollends nicht, die Achtung vor der Gattung zu erhöhn. Man fing abermals — wie hundert Jahre vorher — an, das Oratorium, d. h. das bisher fast ausschließlich gepflegte biblische, als unzeitgemäß zu betrachten, es »vom Baume der Kunst abzuschneiden«, wie Meinardus sich ausdrückt, und brachte von vornherein solchen, die sich ihm zuwandten, Mißtrauen entgegen. So vielfach auch Wagner'sche Schriftstellen mißbilligt wurden, mit seiner Geringschätzung dieser Kunstform erklärte man sich einver-

[1] Darüber berichtet mißbilligend z. B. L. Meinardus, Des einigen Deutschen Reiches Musikzustände, 1873, S. 102 ff.
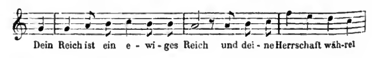
standen[1]. Ihr etwas von Wagner's Errungenschaften im musikalischen Drama anzupassen, hielt man zunächst für aussichtslos. Das ungehemmte Fortfließen der Handlung, die perhorreszierte »ewige Melodie« schien dem epischen Charakter des Oratoriums, seinem auf eindrucksvolle Bilderfülle abzielenden Wesen von Grund aus zu widersprechen. Die Auflösung des alten Nummernsystems schien nicht minder gefährlich, und für oratorische Chorbehandlung gab es vor dem *Parsifal* in Wagner's Musikdramen vollends keine Beispiele. Dem Leitmotiv auch nur annähernd gleiche Bedeutung einzuräumen, glaubte man trotz Liszt's *Heiliger Elisabeth* nicht wagen zu dürfen, hielt sich vielmehr in den Grenzen, die Schneider, Loewe u. a. dabei eingehalten hatten. Blieben also zur Anknüpfung nur: der neue harmonische Apparat Wagner's, seine Orchesterbehandlung und die Freiheit seiner gesungenen Deklamation, Punkte, in denen sich in der Tat seine Einwirkung zunächst am stärksten bemerkbar macht. Von einem »Wagnerischen« Oratorium zu reden, wäre nichtsdestoweniger verfehlt, wenigstens bis zur Mitte des neunten Jahrzehnts. Der nach dieser Seite hin unternommene Vorstoß Adalb. v. Goldschmidt's[2] scheiterte. Viel stärker als im positiven Sinne wirkte dafür Wagner's Lebenswerk in negativem Sinne, insofern seine Schöpfungen und Kunstprinzipien das Interesse von neuem vom biblischen Oratorium ablenkten. Gegen die schillernde Romantik neudeutscher Dichtungen und Kompositionen gehalten, erschien die alte Bibelhistorie mit ihrer typischen Einkleidung in Arien, Rezitative, fugierte Chöre farblos und nüchtern. Der Ruf nach neuen Stoffen außerhalb des Bereichs der Bibel wiederholt sich, und zwar um so dringlicher, je mehr gerade die faszinierenden Gedankenkreise der Wagner'schen Schöpfungen im Gemeinbewußtsein zu wirken anfingen. Es greift eine Abneigung gegen die übliche oratorische Judenverherrlichung Platz. Und das hat zur Folge, daß die Sauls und Davids, Moses und Kains, Esthers und Judiths der Bibel sich zurückziehen, um entweder Gestalten aus Mythos, Legende und Weltgeschichte Platz zu machen oder doch nur mehr die Namen herzugeben für ganz neue dichterische Entwürfe, die den biblischen Geschichten nur die Motive entlehnten. Einzig Gestalt und Wirken Christi als der unerschöpflichsten Quelle für die Gestaltung tiefer Lebensprobleme blieb in der Achtung bestehn. Die weitere Folge war ein Aufblühn des
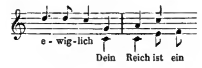
[1] Ges. Schriften, III (Das Kunstwerk der Zukunft), S. 119; dazu auch oben S. 403, Anm. 1.

[2] S. unten Kap. 4, b und alphabetisches Inhaltsverzeichnis.
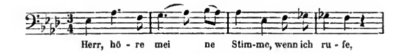
weltlichen Oratoriums und der weltlichen Chorkantate, deren musikalische Behandlung engeren Anschluß an die Romantik Wagner's und seiner Schule gestatteten. Ihnen wenden sich daher von jetzt an die hervorragendsten Komponisten zu, während kleinere Talente aus Neigung oder äußeren Gründen vorläufig am Bibeloratorium und an Mendelssohn'schen Traditionen festhalten.

Wer also in den siebziger und achtziger Jahren Oratorien komponieren wollte, befand sich in nicht geringer Verlegenheit und mußte gefaßt sein, von konservativer Seite aus als unfähig zum wahren Oratorienstil, von fortschrittlicher Seite aus als »akademisch« gescholten zu werden. Gar mancher zog leichten Herzens das letztere vor, seitdem man mitten aus neudeutschen Musikkreisen heraus das Schauspiel einer bitteren Enttäuschung in Oratoriendingen erlebt hatte: den mißlungenen Versuch des mit Liszt so engverbundenen Joachim Raff. Raff's *Weltende, Gericht, Neue Welt* (komp. 1879/80) pendelt zwischen französischen und deutsch-Mendelssohn'schen Elementen hin und her. Französisch ist das Spekulieren auf mystische Eindrücke und das Bestreiten ganzer Sätze durch schildernde Instrumentalmusik, deutsch der Stil des Chorsatzes und der Soloeinlagen. Teilnahmslos aber, ohne Stilgefühl und geistigen Halt musiziert Raff dahin. Nicht schlimmer konnte er sein Künstlertum diskreditieren, als durch die Instrumentalfarcen, mit denen die vier apokalyptischen Reiter: Pest, Krieg, Hunger, Tod in der ersten, andere mystische Vorgänge in der zweiten Abteilung abgebildet werden, »Gaukeleien eines Theaterdekorateurs«, wie sie Kretzschmar mit dem richtigen Worte nennt. Fade, zum Teil gegen die Elementarregeln des guten Satzes verstoßende Chöre der Engel decken gänzlichen Mangel an Phantasie auf, und nur wenigen Abschnitten, etwa dem ersten Chor der Märtyrer »Herr, du Heiliger«, dem Doppelchor »Mein Herr, ich hoffe auf dich« und »Dein Reich ist ein ewiges Reich« wohnt so viel Leben inne, daß man die Partitur geduldig bis zu Ende liest. Angesichts eines Themas (aus dem Jahre 1880 [!]), wie diesem:
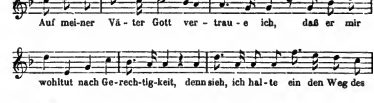




schiene es ungerecht, nur ein einziges geringschätziges Wort über Friedrich Schneider laut werden zu lassen. Den wenigen die Chor- und Orchestersätze verbindenden Rezitativen des Johannes Evangelista fehlt es an Plastik und Abwechselung. Dagegen stehen die in Mendelssohn'schem Stile geschriebenen Ariosi auf höberer Stufe, und zwei von ihnen: die Johanneskavatine:
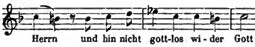


und die »einer Stimme« übertragene zweite »Siehe da, eine Hütte Gottes« darf man sogar zu wirklich schönen und dankbaren Vortragsstücken rechnen, die nur den Nachteil haben, vierzig Jahre zu spät entstanden zu sein. Da Raff 1853 eine Besprechung des Marx'schen *Mose* mit der zuversichtlichen Bemerkung geschlossen hatte, das Oratorium sähe einer Zukunft entgegen, so wurden die Erwartungen doppelt getäuscht. Mit Raff's Fiasko fand sich der letzte Glaube vieler deutscher Musikfreunde an die Gattung überhaupt ins Schwanken gebracht.
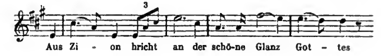
a. Das biblische Oratorium.

Unter denen, die in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unter so erschwerenden und geringen Erfolg verheißenden Umständen tapfer fürs biblische Oratorium alten Stils eintraten, sind vor allem zu nennen: Martin Blumner, Friedrich Kiel, Eduard F. Wilsing und Ludw. Meinardus. Sie gehören entweder direkt oder indirekt dem Kreise der Berliner »Akademiker« an. Von Martin Blumner's drei Oratorien: *Columbus* (1853), *Abraham* (1859) und *Der Fall Jerusalems* (1875), verschwanden die beiden ersten früh, das letzte spät. Es sind das Beiträge zu jener Art von Kompositionen, die weder Ernst noch Gründlichkeit vermissen lassen und doch nur wie Musik aus zweiter Hand anmuten. Blumner schwankt zwiscben Mendelssohn (Sologesänge), Händel (Chorsatz, Chorthematik) und Bach (Choralverwendung), ohne zugleich gegen Einflüsse von der nicht eben tiefen Gesangsliteratur der sechziger Jahre gewappnet zu sein. Wenn in der Arie Nr. 10 des *Falls Jerusalems* Maria also singt:
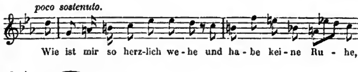




so konnte das den Neudeutschen, die einigermaßen verächtlich auf die Berliner Akademiker blickten, natürlich nicht imponieren und reizte sie, gegebenenfalls auch über andere, bessere Stellen, etwa das schwungvolle:
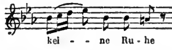


und so manchen trefflichen Chor den Stab zu brechen. Auch Mendelssohn gab zwar Händel'sche Ideen wieder, aber zu völlig Eigenem umgeschmolzen; bei Blumner ist man immer versucht, in den Händel'schen oder Bach'schen Originalen nachzuschlagen. Man vergleiche z. B. den Anfang der Arie Nr. 13 des Eleazar mit den Kriegsarien im *Judas Maccabaeus,* um der äußerlichen Nachahmung Händel'scher Stileigentümlichkeiten gewahr zu werden. In der Rhetorik der Fugenthemen erinnert der *Fall Jerusalems* leicht an *Mose* von Marx, mit dem er einige große, imposante Tonbilder teilt: Chor des Volks Nr. 14, Schlußchor des 1. Teils »Gott fähret auf mit Jauchzen« und Nr. 37 »Machet Bahn«, der in der Durchführung bei »Der Herr hat uns verworfen« zugleich Gedanken an Loewe's *Zerstörung* lebendig macht. Es handelt sich nirgends um direkte Anklänge oder gar Entlehnungen, sondern um innere verwandtschaftliche Beziehungen, die den Eindruck des Unfreien, künstlich Zugeführten machen[1]. Ganz anders, wenn man

[1] Bezeichnend für den konservativen Standpunkt der späteren Berliner Akademiker sind Blumner's eigene Worte: »Zunächst [d. h. nach seiner Berufung als Vizedirigent des Instituts 1853] wurde ich einer strengen, dem
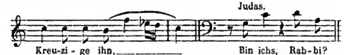
der absoluten Schönheit des Klangbildes oder der rein technischen Arbeit Beachtung schenkt. Da wird Blumner den rigorosesten Beurteiler zufrieden stellen. Die Effekte des Chorklangs hatte er bis ins Einzelne studiert und in langer Praxis oft erprobt, und was das Technische anlangt, so durfte er auf Dehn und Grell als seine Lehrer weisen. Nur einem Praktiker von solcher Schulung konnte ein Prachtstück wie der Anfangschor des 2. Teils mit den feierlich düstren »Jerusalem«-Anrufen und einer meisterlich durchgeführten Fuge über:





gelingen, oder wie das Terzett »Herr Jesu, der du kommen bist« (Nr. 11) oder der Choralchor »Wenn meine Zeit vorüber.« Ist die Zeit, in der Blumner seine Singakademie mit eigenen Kompositionen zum Siege führte, auch längst vorbei, so wird man seine Partituren eben ihrer meisterlichen Behandlung des Chor- und Orchesterapparats wegen wohl noch lange schätzen.

Beinahe zur gleichen Zeit mit Blumner's *Fall Jerusalems* war Fr. Kiel's *Christus* (1871/72) in der Öffentlichkeit erschienen (1874). Auch Kiel bezeugte seine Zugehörigkeit zur Berliner Akademie durch das Festhalten an älteren Formen und Ausdrucksmitteln und starke Anlehnung an altklassische Vorbilder. Jene dem Evangelium entnommenen Partien seines *Christus*, die die Passion behandeln (von der Abendmahlsszene ab), sind in direktem Anschluß an Bach geschrieben. Sie bedienen sich nicht nur derselben knappen altertümlichen Rezitativwendungen, sondern greifen auch auf Bach'sche Thematik zurück:



Neuen ganz abgekehrten Richtung zugeführt, welche aber, je länger, je mehr einer Anerkennung und Duldung (!) moderner Schöpfungen Raum gegeben hat.«

Indessen sind bei Kiel die romantischen Elemente stärker ausgeprägt als bei Blumner, die Formen gedrungener, die Ausdruckswendungen empfindsamer, lyrischer. Händelismen begegnen nirgends, viel eher Reminiscenzen an gewisse elegische Partien aus Graun's *Tod Jesu*. Einzelne der madrigalischen Soloeinlagen stehen auf Mendelssohn'scher Basis. Unter den romantisch empfundenen Sätzen zeichnen sich die des Palmsonntagsabschnitts aus: der Hosiannachor, »Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird« mit dem Nachsatz »Wie lieblich sind auf den Bergen die Boten«, das eindringlich schwermütige »Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret«. Ein eigenartiges Stück Stimmungskunst bildet im letzten Teile der nach Christi Verscheiden gesungene Choral »Mein Jesus stirbt, die Felsen beben« mit phantastisch auf- und abwärts rasenden Streicherfiguren. Bisweilen (namentlich im Palmsonntagsteile) klingen Töne an, die an Brahms' »Deutsches Requiem« erinnern. Die feine kontrapunktische Kunst Kiel's, seine klare Disposition und der schön klingende Vokalsatz haben seinem Oratorium schnell zu Ansehn und weiter Verbreitung verholfen. Es hat auf den Geschmack der Oratorienfreunde der siebziger Jahre ziemlich stark eingewirkt und anscheinend auch die Auffassung der Bach'schen Passionen lange beeinflußt, — nicht im günstigen Sinne, insofern die lyrische Grundstimmung des Werks, sobald man sie auf Bach übertrug, zu einem Verkennen der vorwiegend auf Dramatik zugespitzten Passionen dieses führen mußte. Noch bis vor kurzem klang bei älteren Musikfreunden die Grundstimmung des Kiel'schen *Christus* bestimmend in die Auffassung der Bach'schen Passionen mit hinein. — Neben einzelnen Schülern Kiel's, unter denen Adalb. Überlée mit Oratorien (*Das Wort Gottes* 1871, *Golgatha* 1878) hervortrat, darf der 1893 gestorbene, ehemals von Schumann hochgeschätzte Friedr. Ed. Wilsing als Pfleger edler Gesangsmusik zu erwähnen nicht vergessen werden. In seinem Oratorium *Christus* (geschrieben um 1875) ist in Fugen und Doppelfugen noch einmal der Technik des alten strengen Vokalsatzes eine begeisterte Huldigung dargebracht, eines Satzes, der sich aller Freiheiten und romantischer Ungebundenheiten entschlägt und sich gewissen von Grell vertretenen Prinzipien insofern nähert, als der Instrumentalmusik nur eine Nebenrolle zugewiesen ist. Leider steht den oft genial aufgebauten Chören und Doppelchören kein gleichwertiger Soloteil gegenüber, und die Thematik hält sich an verbrauchte Mendelssohn'sche oder gar Wendungen der Schneider-schen Zopfzeit:



Dazu ist der Text, der jeglicher Handlung und redender Personen entbehrt und im Munde der vox ecclesiae, vox mundi, vox fidelium, eines Chorus mysticus den halben Psalter zitiert, von ertötender Einförmigkeit, ein Beispiel für die Verwirrung, die Händel's *Messias*, Bach's Passionen und Mendelssohn's Oratorien in den Köpfen der Generation von 1860 gestiftet hatten.

In etwas freiere, schon von der Luft des Wagner'schen Dramas leise umwehte Regionen führt der begabte Ludwig Meinardus mit seinem Hauptwerk: *Luther in Worms* (1872, Dichtung von W. Roßmann), einer großzügig durchgeführten Komposition, wie sie etwa zwanzig Jahre vorher Schumann vorgeschwebt haben mag[1]. Obwohl sie Liszt schon 1874 durch Müller-Hartung in Weimar aufführen ließ, datieren die ersten größeren Erfolge des Werks doch erst seit dem Lutherjubiläum 1883, das auch anderen Lutheroratorien günstig war[2]. Die Arbeit interessiert durch den mit sicherem Instinkt getroffenen echt oratorischen Ton in Stil und Anlage, und ist eine der wenigen dieser Zeit, die weder Mendelssohn'sche Kavatinen und herkömmliche Konzertduette haben, noch den dramatischen Fortgang durch betrachtende Zwischenepisoden hemmen. Hier sind auch nicht die zündenden Chöre allein zu loben — voran ein Musterstück wie der Doppelchor der Protestanten und Päpstlichen — sondern auch die Sologesänge, deren ungezwungene, regsam begleitete Rezitation verrät, daß der Komponist mit der neudeutschen Schule in Beziehung getreten war. An innerer Kraft der Diktion ist die Reichstagsszene mit der Rede Luthers und den bekannten historischen Schlußworten der Konzilszene in Löwe's *Hus* weit überlegen, leider nur etwas allzubreit ausgesponnen. Das Reformationslied Luthers spielt dabei natürlich eine hervorragende Rolle. Seine poetische Einführung im ersten Teile und die kunstvollen Bearbeitungen im zweiten verraten einen Künstler von mehr als Durchschnittsbegabung und werden im Verein mit manchem andern melodisch eingänglichen Stück der Partitur dem *Luther* noch auf längere Zeit hinaus den
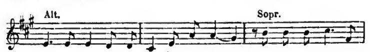
---

[1] S. oben S. 427, Anm. 4.
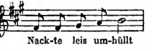
[2] *Luther in Erfurt* von Bernh. Schick; *Luther* von Heinr. Zöllner (mit fast allzu reichlichen Choralzitaten); dazu im Gefolge der Schauspiele von Devrient und Herrig eine Reihe Luther-Kantaten.

Ruf eines wirksamen Volksoratoriums bewahren. Endgültig abgetan sind dagegen die drei vorangegangenen biblischen Oratorien desselben Komponisten: *Simon Petrus* (1856; umgearb. 1869), *König Salomo* (1865) und *Gideon* (1862, umgearb. 1868), denen sich ein Manuskript gebliebenes, *Odrun* (1880), und eine Kantate *Emmaus* anschließen. Sie bewegen sich in den Kreisen Mendelssohn'scher Vorbilder und weisen nur in einzelnen von Bach'scher Technik beeinflußten Choralchören auf den Verfasser des späteren Lutheroratoriums.

Der Kiel'sche *Christus* und in bescheidenerem Maße der *Luther* des Meinardus waren die beiden einzigen Werke ausgesprochen religiösen Charakters, die eine gewisse Achtung vor der neueren Oratorienproduktion aus dem achten Jahrzehnt in das neunte hinüberretteten. Der Streit über Wert und Zukunft der Gattung dauerte fort. Denn inzwischen hatte auch ein Ausländer, der Russe Anton Rubinstein, mit neuen Beiträgen und Behauptungen die Kreise der deutschen Kunstrichter zu stören begonnen. Freilich, Rubinstein's erster Oratorienerfolg lag weit zurück. Seinen bereits 1854 beendeten Erstling *Das verlorene Paradies* hatte 1855 Liszt in Weimar zur Aufführung gebracht, — eine der vielen Taten Liszt's, die ihn nicht nur als Förderer junger Talente, sondern auch als stark an der Oratorienbewegung Interessierten zeigen. Das Werk des Sechsundzwanzigjährigen mochte ihm damals tatsächlich der Beachtung wert erscheinen. Denn mit seltener Unbefangenheit und Unabhängigkeit von Mendelssohn waren dem alten Stoffe neue Seiten abgewonnen. Im Grunde bedeutete dies Oratorium mit seinen Chören der Himmlischen, Höllischen, der Empörer, Engel und Erzengel samt Satan und Abdiel nichts anderes als ein neues, etwas verspätetes Reis vom Stamme des supranaturalistischen Weltgerichtsoratoriums: der junge Rubinstein suchte Friedr. Schneider Konkurrenz zu machen. Wie bei Schneider liegt auch bei ihm das Beste in den Chören. Einige davon: der Chor der Himmlischen am Anfang, der (später wiederholte) Engelchor »Siegeskranz, Himmelsglanz« und einzelne Stücke aus dem die Schöpfung schildernden zweiten Teile sind frisch und lebhaft konzipiert und erfreuen durch echt oratorische Haltung; andere leiden an allzudürftiger Harmonik und Stimmführung und zeigen auffallenden Mangel an rhythmischer Mannigfaltigkeit. An die Zeit Schneider's erinnert unmittelbar die Schulfuge »Preist den Gewaltigen« am Schlusse des zweiten Teils. Die liedhaft-volkstümlichen Soli der »Stimme« und des sehr matt gezeichneten Gattenpaares Adam und Eva interessieren heute kaum mehr, ebensowenig die Rubinstein'sche

Satanasgestalt mit ihren Dämonenchören, die der alte Dessauer Meister vierzig Jahre früher im *Weltgericht* weit realistischer zu schildern gewußt hatte. Daß trotzdem die romantische Bewegung der vierziger und fünfziger Jahre an Rubinstein nicht vorübergegangen, zeigen verschiedene Stellen: die Dämonenbeschwörungen (Nacht, Sünde, Tod) im ersten Teile, die anmutigen Szenen, die das Entstehen der Vegetation begleiten, voran der liebliche, Schumannisch berührende Satz:





dann die gleichsam als Leitmotiv für die Stimme Gottes auftauchenden Dreiklänge am Anfang der Reden Abdiels, und verschiedene andere phantastisch instrumentierte Stellen, unter denen die Schilderung des Chaos wegen der krampfhaften Anlehnung an Haydn auffällt. — Rubinstein brachte diesem oratorischen Erstlingswerk noch in späteren Jahren eine Neigung entgegen, die menschlich, doch nicht künstlerisch ganz erklärbar ist. Nachdem ein durchschlagender Erfolg anfangs ausgeblieben war, erneute sich das allgemeine Interesse an ihm erst wieder seit Mitte der siebziger Jahre, als bekannt geworden war, Rubinstein trage sich mit einer Reform des Oratoriums und habe daraufhin sein *Verlorenes Paradies* zu einer »geistlichen Oper« umgearbeitet. Wenige freilich aus dem nun eine Generation jüngeren Publikum mochten ahnen, daß diese »Umarbeitung« in nichts anderem bestand als in der Weglassung der Worte »Und Gott sprach« an drei (!) Stellen des ersten Teils[1]. In dieser »neuen« Form kam das Oratorium aus Achtung vor dem als Komponist und Pianist inzwischen weithin bekannt gewordenen Virtuosen häufig zur Aufführung, doch immer nur in Konzertgestalt. — Inzwischen hatte ein zweiter Versuch Rubinstein's Aufsehen gemacht: *Der Turm zu Babel* (1869 Königsberg). Auch diese Schöpfung, anfangs »Oratorium« genannt, unterlag dem Experiment, mehrere Jahre später zu einer geistlichen

[1] Der spätere Druck des Klavierauszugs hat statt des ehemaligen Titels »Oratorium« den neuen »Geistliche Oper«.

Oper umgearbeitet zu werden[1]. Rubinstein hatte sich nämlich eine Theorie zurechtgelegt, die, so wenig neu sie war, eifrig diskutiert wurde, namentlich als er selbst darob zur Feder gegriffen hatte[2]. Mißgestimmt durch Konzert-Aufführungen älterer und neuerer Oratorien — so führte er aus — erschien ihm die Steifheit der Formen, der musikalischen sowohl wie insbesondere der poetischen, stets in völligem Widerspruch zu der hohen Dramatik der Stoffe zu stehn. »Unwillkürlich — heißt es a. a. O. — erfaßte mich der Gedanke, fühlte ich, daß alles, was ich als Konzertoratorium erlebt, viel großartiger, packender, richtiger und wahrer auf der Bühne in Kostümen und mit Dekorationen, mit der vollen Aktion darzustellen sein müsse,« worauf unmittelbar die seltsame Aeußerung folgt, daß es wohl kaum schwierig falle, älteren Meisterwerken die erzählende Form zu nehmen und sie in dramatische »umzuarbeiten« (!). »Es bedarf eben der Verpflanzung vom Konzertsaal auf die Bühne«. Mit anderen Worten: Rubinstein stellte sich auf den verkehrten Standpunkt derer, die da meinten, das Fehlen von Aktion und Bühnenbild sei ein Mangel des Oratoriums, dem aufs allerleichteste durch das Ausstoßen erzählender Partien abgeholfen sei[3]. Zum Vergleich zieht er die Mysterien des Mittelalters heran und schlägt die Errichtung eines eigens dazu erbauten Theaters vor, »in dem man in chronologischer Ordnung die prägnantesten Momente der beiden Testamente, allen höchsten Kunstforderungen entsprechend, aufführt«. Also ein Bayreuth für »geistliche Opern!« Diesen letzten Gedanken hatte sicherlich Wagner's Festspiel-Idee inspiriert, während die vorher geäußerten scheinbar zurückgehn auf jene seit langem genährte Caprice Düsseldorfer Künstlerkreise, Oratorien szenisch d. h. in der Form lebender Bilder darzustellen. Schon zu Mendelssohn's Lebzeiten war es dort unter ihm selbst zu einer Privataufführung des Händel'schen *Israel* gekommen; andere Vorstellungen, darunter eine solche der Beethoven-schen Pastoralsinfonie (1863), folgten[4]. Um 1870 wurde, zum Teil auch von England her, die Frage nach der Belebung Händel'scher Oratorien auf der Bühne so akut, daß sich ihr Friedr. Chrysander in einem Aufsatz der Allgem. Musikal. Zeitung annahm, das Problem gründlich untersuchte und am Schluß zur Unterdrückung solcher von Dilettanten angeregten Gelüste aufforderte. Möglicherweise

[1] Die Eingriffe ließen sich z. Z. nicht feststellen.

[2] Im zweiten Bande von Jos. Lewinsky's »Vor den Koulissen« (1884).

[3] Vgl. dazu die oben (S. 430) mitgeteilten Äußerungen Liszt's über das Oratorium.

[4] O. Jahn, Gesammelte Aufsätze.

empfing Rubinstein durch die Nachricht der Aufführung des Mendelssohn'schen *Paulus* (unter dem Maler Osw. Achenbach 1870) in Düsseldorf den Anstoß zur Umarbeitung seiner älteren Oratorien und zur Komposition neuer »geistlicher Opern«. Bei den Theaterintendanzen, die sich kaum zu Wagner'schen Stücken entschließen konnten, fand der Gedanke wenig Entgegenkommen. Hätte schon das *Verlorene Paradies* zum mindesten einer dreiteiligen Bühne für Himmel, Erde und Hölle bedurft, bei deren Anblick fraglich gewesen wäre, ob der Hörer eine Steigerung der Illusion erfahren hätte, so mußte eine Bühnenaufführung des *Turmbau* von vornherein unmöglich erscheinen, eines Werks, dessen Höhepunkt inmitten breiter, wohlgeformter Chöre in dem ausgesucht brutalsten Maschineneffekt besteht, den ein Regisseur in Szene setzen kann: in dem Einsturz des Riesenturms unter donnerndem Instrumentalgewitter. Wenn Rubinstein trotzdem eine szenische Aufführung Freunden gegenüber bis zuletzt als Erfüllung eines Lieblingswunsches ansah[1], so muß man billig am guten Geschmack des Komponisten zweifeln. Zum Glück ist die Komposition so echt oratorisch angelegt, daß sie jeglicher Ausstattung entraten kann. In Chören und Doppelchören ist eine reifere Technik entwickelt als ehedem, und im Instrumentalteil, der die Orchesterwirkungen des *Verlorenen Paradieses* an Glanz, Farbe und rhythmischer Abwechslung übertrifft, steht manche zündende Episode. Mit wenigen Ausnahmen, zu denen die Partien kurz vor der Einsturzkatastrophe gehören, vermögen auch hier die Soli wegen Mangel an tiefer interessierendem Textinhalt nur wenig zu fesseln. Als origineller Einfall bekannt und gerühmt war der mit exotisch gefärbten Melodien und pikanten Instrumentalrhythmen versehene Abzug der Semiten, Hamiten und Japhetiten, bei dem sich wohl ebenfalls unüberwindliche Regieschwierigkeiten ergeben hätten.

Die nächsten zwanzig Jahre brachten drei neue Werke Rubinstein's: *Sulamith* (»Ein biblisches Bühnenspiel«, 1883 in Hamburg), *Moses* (1887), *Christus* (1888 Berlin). Sie zeigen mit voller Deutlichkeit, daß Rubinstein unter »geistlicher Oper« kein Pendant zu der ehemaligen italienischen Bibeloper wie Rossini's *Mose* verstanden wissen wollte, der er sich, Méhul's *Joseph* vor Augen, nur einmal in den 1875 aufgeführten *Makkabäern* zu nähern versucht hat. Denn nicht nur behalten sie den Chor nahezu in derselben Ausdehnung bei wie rechtschaffene Oratorien, sondern auch dem dramatischen Ver-

[1] Jul. Rodenberg (der Dichter des *Turmbau*) in der Neuen deutschen Rundschau 1895, Heft 5.

lauf ist keine Bedeutung im Sinne eines echten Dramas beigelegt. Es handelt sich jedesmal um sieben bis acht »Bilder« oder »Vorgänge« d. h. mehr oder weniger belebte Szenen nach Art derer wie sie sich in Liszt's *Heiliger Elisabeth* fanden, die ein Jahr vor der Erstaufführung der *Sulamith* Rubinstein's in Weimar in Szene(!) gegangen war. Der Titel »Ein biblisches Bühnenspiel« der *Sulamith* deutet aber zugleich auch auf Wagner's »Bühnenweihfestspiel« *Parsifal*. Unter dem Eindruck dieses scheint überhaupt manche Szene des *Moses* und des *Christus* entstanden zu sein. Aber himmelweit von Wagner steht Rubinstein in diesen Arbeiten. Der Mangel an Farbe, an sinnlichem Wohllaut der Musik mag das geringste sein, was ein mit Wagner Vertrauter ihnen vorwerfen könnte. Schlimmer ist ihre ertötende Gleichförmigkeit, ihre rhythmische Öde und melodische Unfruchtbarkeit, die selbst solche Stellen herunterdrücken, die nach Anlage und Auffassung unbedingt eigenartig genannt werden müssen. Da ist nichts zu finden von der berauschenden Klangpracht der Wagner'schen Abendmahlschöre, nichts von der bestechenden Melodik seiner auch in den feierlichsten Momenten noch immer lebenswarmen Soli, nichts von der feinen, geistvollen, Takt für Takt neuen technischen Arbeit. Mit merkwürdiger Zähigkeit hält Rubinstein an abgegriffenen Formeln und nichtssagenden Figurenbildungen fest. Seine schwache Symbolik arbeitet stets mit den gleichen Mitteln. Er gerät bisweilen auf Einfälle, von denen man nicht weiß, ob sie originell oder senil genannt werden sollen. Eine so geartete Stelle enthält u. a. das siebente Bild des *Moses*. Aaron und vier Priester haben nach Art von Vorsänger und Chor in höchst nüchternen a cappella-Abschnitten ihr Gebet gesprochen. Der Donner der Pauke zeigt das Nahen des Herrn an, dessen (unsichtbare) Stimme — wiederum unbegleitet und wiederum in schwunglosen Phrasen — die zehn Gebote verkündet. Nach jedem derselben ruft der Chor ein kurzes Amen hinein. Das geschieht elfmal ohne hervorstechende Abwandlung unter fortwährender Tätigkeit der Pauke; dann setzt ein vierstimmiger Engelchor mit »Hosianna« ein, nicht aber unter Klängen, die dem im Vorhergehenden geschwundenen Gefühl für Harmonie und Rhythmus wieder aufhülfen, sondern in achtundzwanzigmal auf dem *Des* dur-Akkord wiederholten, mit ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ rhythmisierten Rufen. So deutlich die poetische Intention der Stelle, so gering doch das Resultat des wirklich Erreichten; wie ganz anders setzte sie der Franzose Massenet in Musik (s. unten). Gilt es Szenen wie den Tanz ums goldene Kalb zu komponieren, so lebt allerdings der alte Rubinstein auf und es kommt zu freund-
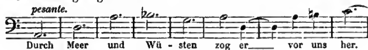
lichen, ja sogar zu faszinierenden Tonbildern. Der für Rubinstein typische Tripelchor am Schlusse des Bildes zwischen Menschen, Engeln und Dämonen verstimmt, da er sich als grobes Effektmittel entpuppt. Noch sei aus dem dritten Bilde der Gesang Mosis »Wo weilest du« genannt als ein Beispiel für das gänzliche Versagen des Komponisten beim Bearbeiten einer an sich bedeutenden Situation. Im *Christus* von einem Fortschritt zu sprechen, geht kaum an, will man darunter nicht die größere Zahl wohlgefälligerer melodischer Blüten begreifen. Man sehe etwa, um die entscheidende Szene herauszugreifen, die Musik zur Abendmahlsfeier mit den stereotypen Jüngereinsätzen, den empfindungslos deklamierten Worten Jesu. Das ist mit einer Sorglosigkeit hingeworfen, als hätte nie ein Sebastian Bach gelebt. Und wie machtlos steht der Komponist der gefährlichen, auch dichterisch dem sonst so geschickten Bulthaupt nicht gelungenen Ölbergszene gegenüber, für die sonst jeder Komponist, von Keiser und Telemann bis Liszt und Kiel, sein Bestes aufbot. Als Oratorium mußte die Komposition unüberwindliche Lethargie im Hörerkreise erwecken; als Oper gefaßt, mag manche besser gemeinte als geratene Einzelheit durch Beleuchtung, Dekoration und stimmungsvolle Regie eindrucksvoller hervortreten. Schon bei ihrem Erscheinen totgehorene Kinder, hat die Zeit über alle drei Werke den Stab gebrochen. Die wenigen Aufführungen, die sie (zum Teil unter Rubinstein selbst) erlebten, sind voraussichtlich auch die letzten gewesen; und mit Recht, denn wenige Szenen des Wagner'schen *Parsifal* vermitteln mehr an Stimmung und erhebendem Pathos als ganze Akte aus Rubinstein's Partituren[1]. Ihre Tanzsätze, dazu verschiedene Nummern, in denen instrumental zu schildern oder exotisches Kolorit zu treffen war (vornehmlich in *Sulamith*), gehören zu dem vielen Eigenartigen, ja Unübertrefflichen, was Rubinstein in dieser Hinsicht gegeben hat, können aber natürlich nicht auf Rechnung des Oratorienkomponisten gesetzt werden. An der Arbeit eines *Kain* hat ihn der Tod verhindert.

Die »Rubinstein-Bewegung« war die letzte, die in weiteren Kreisen ernstlich zu abermaligen Erörterungen über das biblische Oratorium anregte. Daß sie ergebnislos verlaufen und außer einzelnen unbedeutenden Äußerungen über die Berechtigung biblischer Stoffe auf der Bühne nichts zur Folge haben würde, war fast vorauszusehn. In der Geschichte des Oratoriums hat sie nur vorüber-

[1] Die Tragik dieser Tatsache empfand Rubinstein scheinbar selbst, als er nicht lange vor seinem Tode von einem Besuche des *Parsifal* aus Bayreuth zurückkehrte, s. Rodenberg, Erinnerungen an A. R. a. a. O.

gehende Bedeutung; größere schon in der Geschichte der Oper, in der immer wieder die Frage ernstlich erwogen werden kann, ob nicht einzelne der gewaltigen biblischen Stoffe unter Beibehaltung oratorischer Chormassen künftig mit ebensoviel Recht und Gelingen auf die Bühne gebracht werden können wie die Sophokleische Electra oder der Oedipus auf Colonos in neuer Bearbeitung. Von dem, was nach Rubinstein an biblisch-historischen Oratorien in Deutschland gekommen ist, hat manches äußeren Erfolg, nichts aber festen Bestand gehabt. Die nicht uninteressanten Oratorien des Dessauer Kapellmeisters Aug. Klughardt wurden schnell zu rückständigen Arbeiten degradiert: die stimmungsvolle Passionskantate *Die Grablegung Christi*, *Die Zerstörung Jerusalems* (1899), *Judith* (1901). An die Zeit eines Vorgängers im Amte, des Dessauer Weltgerichtskomponisten Fr. Schneider, erinnern nicht nur die Erzengel-, Dämonen- und Prophetenchöre der *Zerstörung* und die Fugen der *Judith*, sondern auch der Umstand, daß sie mit dramatischen Effektmitteln starke äußere Erfolge erreichen. Man wird aus beiden Partituren schöne, dankbare und eigen gestaltete Stücke herauslösen können (aus der wertvolleren *Zerstörung* etwa den Engelchor »Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern« und die Altarie »Jerusalem, ach wenn du es doch wüßtest«; aus *Judith* das große Finale des ersten Teils und Holofernes' Arie »Schön bist du, meine Freundin«), ohne doch bei Gesamtaufführungen mehr als äußerlich interessiert zu werden. Über Stücke wie den Instrumentalansturm der Assyrer und den fugierten Satz, der Judiths Heimkehr schildert, war schon die Zeit um 1900 längst hinaus. Anders der *Manasse* (um 1890) des Schweizer Männerchorkomponisten Friedr. Hegar. Auch hier ist keineswegs alles neu, gemahnt noch vieles, namentlich im Architektonischen, an die Zeiten Mendelssohn's und Loewe's. Aber der Musik ist sieghafte Frische und Stimmungskraft eigen, und aus den Sologesängen des Gattenpaares Manasse und Nicaso schlägt warmes Leben entgegen. Der Text verrät die Hand eines Dichters, der nicht nur biblische Puppen aufzog wie der Dichter Klughardt's, sondern ein ethisches Problem in den Mittelpunkt stellte: die Gattentreue, die selbst den Fluch betörter Priester nicht scheut. An der Gegenüberstellung Klughardt's und Hegar's zeigt sich deutlich, daß biblische Geschichten heute nur mehr mit Vorsicht aufzunehmen sind, jedenfalls nicht ohne entsprechende Vertiefung der Handlung oder Verquickung mit zeitbewegenden religiösen Ideen. Den Versuch, ein großes alttestamentliches Oratorium noch durchweg mit Bibeltext zu bestreiten, unternahm zuletzt Friedr. Spitta mit dem von Max Bruch komponierten

Moses (1894 Berlin). Von den Ereignissen am Sinai wird der Hörer bis an die erhebende Stelle geführt, da Moses auf Nebo das gelohte Land begrüßt; Psalmenstellen erweitern den alttestamentlichen Bericht. Es ist ein machtvolles, weit ausholendes Werk, das unter der Mißstimmung der neunziger Jahre gegen das biblische Oratorium einigermaßen gelitten und vielleicht auch seines fast zu ernsten, pathetischen Tones wegen nicht die Berücksichtigung gefunden hat, die es verdient. Ein Stück alter, echter Oratorienkunst ist hier noch einmal lebendig geworden, alt und echt insofern, als das von Händel so oft angeschnittene Problem des tragischen Untergangs eines Helden und die ihm unmittelbar folgende Befreiung seines Volkes Ausdruck gefunden hat. Das erste und letzte Wort hat der Chor, dem Bruch ein paar gewaltige Stücke übergeben hat, ausgezeichnet sowohl durch dramatische Wucht wie durch poetische, romantische Auffassung. Ein Stück ins Moderne übersetzter Händel lebt auf in dem großen Satze »Seht, mit viel tausend Heil'gen kommt der Herr«, der den Kampf Israels mit den Amalekitern schildert, insbesondere an der Stelle »Mit Flammen, Strahl und Hagel fährts daher«, wo die Wucht elementaren Tonmaterials und ein paar machtvoll hineinbrausende Orgelakkorde an gewisse Stellen in *Israel* erinnern. Ihm gegenüber steht der düster beginnende Chor »Aus Wüstensand nun ins Gebirg«, der den Aufstieg des heiligen Volkes begleitet und in weise berechnetem Crescendo bei dem Momente des ersten Anblicks der gesegneten Ebenen (»O Kanaan«) in eine hochgestimmte Hymne ausmündet. Wiederum anders gebildet und den ausgesprochen epischen Geist eines Oratorienintroitus wahrend ist der Anfangssatz »Die Stimme des Herrn geht mit Macht«, in dem Moses und Aaron die Rolle von Vorsängern übernehmen. Unter den vielen originellen und feierlichen Stellen der Partitur dürfen noch zwei hervorgehoben werden: der glänzend instrumentierte »Tanz ums goldene Kalb« und die Schlußepisode »Also starb Mose usw.«, wo sämtliche Bässe des Chors mit drei Posaunen nebst Orgel sich zu einem ebenso stimmungsvollen, wie eigen erdachten Epilog vereinen. Die einem Baßbariton zugedachte Rolle des Moses enthält eine Reihe dankbarer, schön entworfener Partien. Einzelne wenige Leitmotive, darunter das den Meerdurchzug begleitende:



halten das Ganze diskret zusammen.

Etwa um dieselbe Zeit, da Bruch's *Moses* entstand, wurde von theologischer Seite her angeregt, das gottesdienstliche Oratorium kleineren Formats, wie es am Anfang des 18. Jahrhunderts bestand, wieder zu beleben. Unter Redaktion von Friedr. Zimmer begann eine Reihe von leicht auszuführenden, überwiegend nur mit Orgelbegleitung versehenen Kantaten und kurzen »Kirchenoratorien« zu erscheinen[1], bei denen eine rege Teilnahme der Gemeinde mit Choralgesang vorgesehen war. An einzelne ältere Schöpfungen (z. B. von Schütz) schlossen sich solche neueren Datums, darunter *Emmaus* von L. Meinardus, *Der Jüngling zu Nain* von Rob. Schwalm, *Isaaks Opferung* von Herm. Franke, *Christi Himmelfahrt* von Konst. Berneker, *Christus der Tröster* von F. Zierau, deren Wert weniger in der Musik an sich als in dem Gedanken ihrer Verwendung beruht. Unabhängig davon, doch gleichen Bedürfnissen entgegenkommend, entstanden Gust. Schreck's phantasievolles wirksames Oratorium *Christus der Auferstandene* (1892), ferner die Kirchenoratorien von Heinr. von Herzogenberg: *Die Geburt Christi* (1895), *Die Passion* (1896, 1. Teil für Gründonnerstag, 2. Teil für Charfreitag), *Erntefeier* (1899), dazu kleinere Feiertagskantaten und zwei biblische Szenen (*Der Seesturm*, *Das kananäische Weib*), stilistisch ungemein reizvolle und poetische Kompositionen, unter denen die *Erntefeier* sich durch größeren Umfang und bedeutendere Chöre und Choralbearbeitungen nach Bach'schem Vorbild auszeichnet. Indessen gerieten diese dankenswerten Bestrebungen sehr bald ins Stocken und sind heute trotz weiterer Versuche ganz eingeschlafen, zum Teil vielleicht, weil sich inzwischen die Gelegenheiten vermehrt haben, Bach'sche oder überhaupt wertvolle Kantaten der älteren Zeit ohne erheblichere praktische Hindernisse aufzuführen.

Die Frage nach der geeigneten zeitgemäßen Textform steht heute, da wir dem Einfluß des Mendelssohn'schen Bibeloratoriums einigermaßen entrückt sind, wieder einmal im Vordergrund. Die in den letzten Jahren erschienenen Beiträge aus deutschen Federn lassen ein auffälliges Schwanken, ja völlige Unsicherheit in der Handhabung oratorischer Darstellungsmittel erkennen, zumal der alte Begriff Oratorium bis ins Unbegrenzte erweitert worden ist und die verschiedensten Erscheinungen unter sich faßt. Georg Schumann's *Ruth* (1907) enthält z. B. insofern disparate Elemente, als das unschuldige kleine Ereignis der Bibel, das von andern (O. Goldschmidt, Litolff, Louise Lebeau u. a.) durchaus nur als
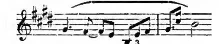
[1] Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Idylle behandelt wurde, durch Einschübe von Genrechören freier Dichtung zu einem anspruchsvollen zweiteiligen Oratorium großen Stils ausgedehnt ist. Als sonderbar fällt vor allem jener »Chor der nächtlichen Geister« auf, der die Szene einleitet, da Ruth sich auf die Tenne zum schlafenden Boas begibt. Da heißt es unter anderem:

Wallende Dünste, flackernder Glanz!
Spukhafte Künste, unhörbarer Tanz!
Aus Wiesen und Wäldern, aus Sümpfen und Moor,
Aus Bergen und Feldern kriecht Schweigen hervor..
Noch schwirrt es im Haine, wie Kosen so traut,
Dann wird es im Haine noch stiller.. kein Laut..
Dort naht sich ein Mädchen! Erkennst du sie noch?
Ich kichert' ihr zu aus dem Brunnenloch:
Mädchen, wend' dich, flieh und geh,
Störst den Schläfer, he he he, —
Weckest Lieb', am End' auch Weh.
Hirsch im Walde, Fisch im See,
Eule, Katze, Rind und Reh,
Vöglein in der Lüfte Reich,
Grill' und Mücke, Frosch im Teich:
Freuen sorglos sich der Gunst,
Freuen sich ihrer süßen Liebesbrunst.
Doch euch, Menschlein, trifft die Lieb,
Ach wie oft mit Peitschenhieb,
Zwickt euch, zwackt euch, treibt euch dumm (!)
Immerfort im Kreis herum! He he he he he!

Also dichterisch ein Stückchen Sommernachtstraum, musikalisch ein gesungenes, mit allen Reizen des Wohlklangs und Rhythmus ausgestattetes Fee Mab-Scherzo! Und dies in einer ernsten, an pathetischen Tönen sonst überreichen Bibelidylle? Weniger überrascht zuvor der Chor der Landleute »Seht dort, in dichter Schar ziehen Vöglein durch die Lüfte«, obwohl er durch die Situation nicht gerechtfertigt ist. Er scheint ebenso wie der vorige einem nachträglichen Entschlusse entsprungen zu sein, das Oratorium »abendfüllend« zu machen. Anders die Schnitterchöre, die zur Sache gehören und auch in Fred. Cowen's englischer *Ruth* mit Recht breiteren Raum einnehmen. Schumann hat ihnen, ähnlich wie Cés. Franck denen seiner *Rebekka*, durch allerlei rhythmische und harmonische Mittel, zu denen eine originelle Instrumentation tritt, den Charakter des Fremdländischen zu geben gewußt, ohne zu verhindern, daß der Hörer stutzt, wenn gleich nach einem notengetreuen Zitat aus Wagner's *Tannhäuser* (»Die Cimbel schallt, die Flöte klingt«) eine althebräische Dankmelodie auftaucht. Auch könnte verwunderlich erscheinen, warum bei der Hymne an die Nacht gerade ein deutsches Volkslied aus dem 15. Jahrhundert

und nicht eine Originalmelodie verwendet ist, zumal dessen Melodiestoff so ausgeprägt choralen Charakter hat, daß sich auch der von der Partitur unbelehrte Leser sofort an die deutsche Romantik des reformatorischen Zeitalters erinnert fühlt. Zeichnen sich die Chöre durchweg durch eingängliche Melodik und schönen, glatten Satz aus, so leiden die Soli an übermäßig künstlicher Diktion, namentlich auch dort, wo der Text einfache, leidenschaftslose Rede bringt und Einmünden ins Rezitativ forderte wie bei Naemis Worten »Da ich aber ansah meine Werke« usw. An anderen Stellen, wo sich die Empfindung natürlicher auslebt, z. B. in Ruths und Boas Liebesduett (Ziffer 81 u. folg.), begegnen auffällige Wagnerreminiszenzen. Gestalt und Einführung des Ruth-Motivs:



erinnern leise an Mackenzie's Motiv der *Rose von Saron*[1], wie überhaupt das Werk in England und Amerika mehr ansprechen dürfte als in Deutschland, dessen Oratorium anderen Zielen zustrebt.

Der Stoff der Weihnachtslegende ist von deutschen Komponisten der jüngsten Vergangenheit auffällig ignoriert worden. Außer Kiel's *Stern Bethlehems*, H. von Herzogenberg's kleiner feingearbeiteter *Geburt Christi*, gegen die Woyrsch' *Geburt Christi* an Originalität nicht aufkommt und Osk. Wermann's *Weihnachtsoratorium* (veröffentlicht 1904) als nüchterne Kantorenmusik absticht, hat nur Phil. Wolfrum's *Weihnachtsmysterium* (1898) anhaltenden, ehrlichen Erfolg gefunden. Es handelt sich dabei um einen Versuch, das alte deutsche Weihnachtsspiel wieder zu beleben, und zwar im selben Sinne wie es die Franzosen zu pflegen nie aufgehört hatten, nämlich als Kombination von Musik und pantomimischer Darstellung, d. h. in Mysterienform. Von französischen Vorbildern (Saint-Saëns, Massenet, Vidal), die auf den Komponisten anscheinend ebenso anregend wirkten wie auf den Engländer Mackenzie (*Bethlehem* 1894), unterscheidet sich indessen Wolfrum's »Mysterium« von Grund aus durch eine viel innigere Verquickung von Text und Musik mit volkstümlichen Elementen. Die Worte sind teils den Evangelien, teils alten deutschen Weihnachtsliedern entnommen und mit einer Musik bedacht, die ihrerseits eine Reihe älterer Weihnachtsmelodien und Choräle aufleben läßt, darunter »Joseph, lieber Joseph mein«, das schon Arnold

[1] S. unten VII. Abschn. 2. Kap. c.

Mendelssohn bei der Rekonstruktion des Schütz'schen Weihnachtsoratoriums sinnig herbeizitiert hatte. Neue, originale Pastoralmelodien gesellen sich hinzu und werden entweder in reicher, oft herb klingender, kontrapunktischer Arbeit zu längeren Tonbildern verwertet oder dienen Soli und Chören als beziehungsvolle Unterlage. In den Soli ist altertümliche Schlichtheit und modern empfundener Ausdruck in höchst ansprechender Form verknüpft, z. B. im Wiegenliede der Maria »Still, o Erde«, wo schön aufgefaßte Vorausblicke auf Kreuz und Dornenkrone starken Reiz ausüben. In der klaren, sicheren Disposition und in der poetischen Kraft, mit der eine Fülle der allgemeinsten Weihnachtsvorstellungen in die Sphäre der Kunstmusik gezogen sind, liegt Gewähr, daß das Wolfrum'sche Weihnachtsmysterium so schnell nicht vergessen werden wird.

Gleich Wolfrum hat auch Felix Draeseke für seine Oratorientetralogie *Christus* (1905 veröffentlicht) in bewußtem Anschluß an mittelalterliche Liturgiedramen den Titel »Mysterium« gewählt, ohne damit an die Möglichkeit szenischer Darstellung erinnern zu wollen. Die Idee, den gewaltigen, von der Geburt bis zur Himmelfahrt reichenden Stoff auf mehrere Einzeloratorien zu verteilen, verwirklichte zuerst Fried. Schneider[1], später in verkürzter Form Rubinstein. Draeseke hat zu gleicher Zeit mit dem Engländer Elgar den Gedanken in ebenso neuer wie eigenartiger Weise aufgenommen. Sein *Christus* ist in jeder Beziehung eine außerordentliche Schöpfung geworden, nicht nur hinsichtlich des Umfangs und des Aufführungsapparats, sondern auch wegen des Stils und der Auffassung. Der Stoff verteilt sich derart, daß dem Vorspiel die Geburt, dem ersten Oratorium (»Christi Weihe«) die Szenen der Taufe und der Versuchung, dem zweiten Oratorium (»Christus der Prophet«) Szenen aus dem Wirken Christi (Hochzeit zu Kana, Seligpreisungen, verschiedene Wunder, Einzug in Jerusalem), endlich dem dritten Oratorium (»Christi Tod und Sieg«) die Abschnitte Passion, Auferstehung und Himmelfahrt zufallen. Den Text bildet zum größten Teile das originale Bibelwort. Choräle erscheinen nur im instrumentalen Tonkörper, ebendort einige, übrigens sparsam verwendete gregorianische Intonationen als Tonsymbole für Johannes und Jesus. In einem in vieler Hinsicht interessanten Vorwort hat sich der Komponist selbst über die Anlage und Auffassung des Werks ausgesprochen. Es kann nicht übergangen werden, weil sein Inhalt mit der zur Tat gewordenen Musik nicht harmoniert. Händel und Wagner als Leitsterne vor

[1] S. oben S. 402.

Augen, beabsichtigte Draeseke ein »dramatisches Oratorium« zu schreiben, mit der Idee, alle »epischen Bestandteile, die in neueren Oratorien [und auch schon in solchen älteren Datums] mit den dramatischen vermischt worden sind, unbedingt zu vermeiden«. Der »dramatische Stil« erschien ihm als der einzig richtige. Diese Prämissen sind sicherlich gut und richtig. Seltsamerweise unterlag aber Draeseke, als er daraus die Konsequenzen zog, demselbem unbegreiflichen Fehlschuß, der uns schon oben bei der Begegnung mit Rubinstein (S. 470) beschäftigte: er glaubte mit dem bloßen Vermeiden einer Erzählerrolle und mit dem Aufheben des Systems geschlossener Nummern bereits allen dramatischen Forderungen genügt zu haben. Und dies nach Wagner! Trotzdem mit jenen beiden Negationen Ernst gemacht ist[1], hat das Oratorium nicht mehr oder weniger Dramatisches an sich als nur irgend ein Oratorium der vor-Wagner'schen Zeit, etwa Mendelssohn's, und nicht ein viertel von dem eines Händel'schen. Ja es ist undramatischer, oratorischer, epischer und daher ermüdender ausgefallen, als es die Aufnahmefähigkeit selbst eines im Hören fortgeschrittenen Publikums gestattet. Denn läßt man sich durch die Überschriften »Volk«, »Gläubige«, »Jünger«, »Hohepriester«, »Engel«, »Chor der im Tempel Versammelten«, »Chor der Jesus umgebenden Versammlung«, »Chor der Trauergäste« usw., die die ungezählten Chöre der vier Oratorien tragen, nicht beirren, so findet man ebensoviel betrachtende, lyrische, epische Sätze wie in den Oratorien der jeglicher Dramatik Hohn sprechenden Literatur, die auf Mendelssohn weiterbaute, z. B. in E. Wilsing's *Christus*. Draeseke bringt weit mehr »bloß frommes«, zur Handlung nicht gehörendes Bibelwort als etwa Schubring im *Paulus*-Text und gerict offenbar von der Scylla in die Charybdis, als er solche ihm undramatisch scheinenden Zutaten durch Kollektivbezeichnungen der erwähnten Art »dramatisch« zu machen wähnte. Die Frage, ob Christi Leben tatsächlich einer rein dramatischen Behandlung fähig sei, hat lange vor Liszt der größte aller Oratorienmeister, Händel, mit einem deutlichen »Nein« beantwortet, und noch immer sind Versuche, ihm zu widersprechen, gescheitert. So auch hier. Wie wäre es auch anders möglich, wo es sich immer nur um einzelne Bilder, um Ausschnitte aus dem Wirkungskreise einer Persönlichkeit handeln kann, der an sich — soweit sie uns aus der Schrift bekannt — gar nichts Dramatisches
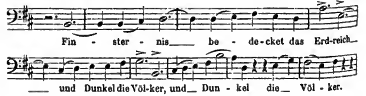
[1] Bis auf eine Stelle im zweiten Oratorium (Klav.-Ausz. S. 50), wo die Not keinen andern Ausweg gestattete, als den unverfälschten Historicus doch noch einzuführen.

anhaftet, die geradezu undramatisch ist, weil sie auf das realistische Gegenspiel der Welt immer nur mit Worten der Lebensweisheit antwortet, von deren zwingender Gewalt wir uns nur durch die Reflexion überzeugen lassen können. Nur wo, wie bei Bach, auch der Erzähler, der Evangelist in der einen oder anderen Weise seine unschätzbare und so vielfach verkannte Rolle mitspielt, werden sich vielleicht — allen theoretischen Erwägungen zum Trotz — auch bei diesem Stoffe wirkliche dramatische Wirkungen erzielen lassen. Vielleicht hängt sogar von der Lösung des Problems: welche Möglichkeiten bieten sich, die Erzählerrolle in ein die Gegenwart befriedigendes musikalisches Gewand zu kleiden? ein Stück Zukunft des Oratoriums (nicht der geistlichen Oper!) ab.

Die Frage, ob Draeseke's *Christus* dramatisch oder undramatisch sei, könnte auf sich beruhn, wenn sie nicht auch in die Beurteilung der Musik mit hineinspielte. Auch die angebliche Dramatik des musikalischen Stils nämlich beruht auf Selbsttäuschung. Zunächst der Chöre. Es sind überwiegend Sätze von enormer Ausdehnung, aus Themenquadern aufgeschichtet, wie sie in neuerer Zeit kaum anderswo zu finden sind, dazu von einer Strenge und Kunst der Führung, die imponierend wirkt. Angesichts der etwa ein halbes Hundert zählenden Stellen, bei denen es galt, einzig schon äußerlich d. h. durch Wahl und Anordnung der Stimmen unterschiedliche Chordispositionen zu treffen, kann man Draeseke's Umsicht nur bewundern. Aber der Polyphonie, der weitgesponnenen künstlichen Verschlingungen und Imitationen ist's doch gar zu viel! Nicht als ob es an schlichtem, homophonem Chorklang fehlte (z. B. in den Seligpreisungen, dem Vaterunser). Doch aber hat sich Draeseke eins der wirksamsten dramatischen Ausdrucksmittel entgehen lassen: jene schlagfertige, schon durch den bloßen Rhythmus zündende Homophonie, die so viele der Bach'schen Passionsturbae, so manchen Chorsatz Händel's zu unvergleichlichen Mustern dramatischer Musik stempelt. Selbst die im zweiten Oratorium (II 2) auftretenden bösen Geister können nicht anders als ihre Empörungsgefühle in verschlungenem Stimmgewebe kund tun. Damit hängt eine empfindliche Gleichförmigkeit im Rhythmischen zusammen. Sie wird dem Auge des Partiturlesers schon dadurch vermittelt, daß im Chorteil kleinere Noten als Achtelnoten überhaupt nicht vorkommen, weder in freudigen noch in leidenschaftlich erregten Sätzen[1]. Tut nun einerseits zwar das häufig wech-

[1] Im Chorteil der ersten drei Oratorien gibt es nur etwa 20 Takte (Chor der Geister), in denen einzelne punktierte Achtel erscheinen. Sechzehntelfolgen sind nirgends vorhanden.

selnde Tempo manches, um geschriebene Achtel zu klingenden Sechzehnteln zu machen, so herrscht doch anderseits durchschnittlich, ja überwiegend ein so mäßiges Zeitmaß, daß der Eindruck eines gleichförmig ruhigen Stimmflusses in Wirklichkeit nur selten durchbrochen wird. Zum mindesten erwachsen dem Dirigenten, der es mit der dramatischen Auffassung Ernst nimmt, ungemein große Schwierigkeiten im Abtönen und im Herausarbeiten der Steigerungen. Mehr als einmal sehnt man ein herzhaftes Bachsches »Barrabam« oder ähnliches herbei. Nichtsdestoweniger zeigt sich Draeseke's Kontrapunktik in den mannigfachsten Formen und dient den verschiedensten Stimmungen, vom leisen Gebet an bis zur jubelnd hinausgeschmetterten Dankhymne. Eine der großartigsten Leistungen im Chorteil des *Christus* steht in der dritten Abteilung des zweiten Oratoriums, die Christi Einzug in Jerusalem schildert. Sie beginnt mit dem vierstimmigen Chor der Jünger »Du Tochter Zions, freue dich sehr«, läßt dann einen Hosiannachor der entgegenkommenden Juden folgen, der sich alsbald mit dem vorigen zum Doppelchor vereint. Etliche Juden fragen erregt »Wer ist der? Wer ist der?« und erhalten vom Jüngerchor sanfte Antwort »Das ist Jesus von Nazareth«. Nach Christi schönen Prophetenworten und der lebhaft gegebenen Szene der Wechsleraustreibung steigert sich der Verdruß der Juden; sie überlegen, wie sie ihn mit Listen griffen und töteten; scheinheilige Pharisäer nahen mit »Es ist uns besser, Ein Mensch sterbe für das Volk;« es kommt abermals zu Doppelchören, in denen begeisterte und endlich triumphierende Hosiannarufe der Menge sich mit Empörungsschreien der Pharisäer mischen und damit das zweite Oratorium mit der Schürzung des Knotens schließen, dessen Lösung dem dritten anheimfällt. — Von außerordentlicher Feierlichkeit sind ferner die Seligpreisungen (II 1) und das Vaterunser (II 2), erhaben und anmutig zugleich die Engelschöre im Vorspiel, die ohne beschwerenden Baßklang dahinrauschen. Sie ersetzen auch in den folgenden Abteilungen den bisweilen empfindlichen Mangel an solistischen Frauenrollen. Unter den zahlreichen Fugen mag die am Anfang des Vorspiels ihrer weitgespannten Themenbögen wegen hervorgehoben sein:
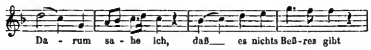


Sie verrichtet dasselbe poetische Amt wie Händel's Messiasarie »Das Volk, das da wandelt im Dunkel«, nämlich auf den kommenden Erlöser hinzuweisen. Ihre Durchführung hat Maße, die an das Kyrie der Bach'schen *h*-moll Messe erinnern, und gipfelt, nachdem eine feurige, trostverheißende *D*dur-Fuge über die im Orchester auftretende Melodie des Chorals »Wie schön leuchtet der Morgenstern« gleichsam als letztes gigantisches Zwischenspiel vorüber, in neuen kunstvollen Wendungen auf einem *Fis*-dur Plagalschluß. Um so lieblicher wirkt die gleich darauf einsetzende Pastoralmusik und die milde Anrede des Engels Gabriel. — Der beweglichste und zuweilen interessanteste Teil des Oratoriums ist das Orchester, das gegenüber dem in klassischer Formgebung gehaltenen Chorteil gewissermaßen das romantische Element vertritt und vielfach die »Dramatik« des Stoffs ganz allein zum Ausdruck bringt. Das Hauptinteresse unter den Solopartien zieht unbedingt Christus (Bariton) auf sich. Ob Draeseke die eminenten Schwierigkeiten glücklich besiegt, die diese Rolle mit sich brachte, kann nur eine musterhafte, stimmungsvolle Aufführung mit allerersten Gesangskünstlern entscheiden. In richtiger Erkenntnis der Notwendigkeit, dem Sänger die ungeheure Aufgabe eines bei aller Hoheit doch abwechslungsreichen und bewegten Vortrsgs zu erleichtern, hat er gerade auch der Jesuspartie eine sehr farbenreiche und motivisch anziehende Begleitung gegeben. Sie beugt auch einer Ermüdung beim Hörer vor. Freie pathetische Deklamation wechselt mit ariosem Gesange. Außer Johannes (Tenor), dem im ersten Oratorium einige feurige Reden (»Tut Buße«) zufallen, und Maria, die im letzten Oratorium längere Gesänge hat, treten die übrigen Gestalten in den Hintergrund. Stofflich und musikalisch interessiert nur noch die Gestalt Satans, dessen Verführungsszene mit ihrer »weltlichen Musik« nach den zahlreichen vorangegangenen Volks- und Engelschören auf den Hörer des Oratoriums geradezu befreiend wirkt und vielleicht die dramatischste des ganzen Zyklus ist. Im übrigen bewegt sich Draeseke's Tonsprache in einem Bereich, das durch keinen Hinweis auf einen anderen Meister, auch Brahms nicht, gekennzeichnet werden kann. Die Abneigung gegen berückende Sinnlichkeit in Melodie und Harmonie, gegen alles Mystische, Grüblerische rückt ihn ebenso weit von Liszt ab, wie ihn die Eigenart seines oft schwer nachzufühlenden Kontrapunkts von Brahms entfernt. Es liegt in der Musik des *Christus* etwas Vornehmes, Herbes, aber oft Sprödes und Eigenwilliges, das sich wie absichtlich dem Natürlichen zu entziehn versucht hat. Aber eine starke und ausgeprägte musikalische Persönlichkeit spricht aus ihr, und wer etwa im 2. und

3. Oratorium ein Zurücktreten warmer, herzlicher Töne empfindet, wird durch das vierte und schönste reichlich entschädigt. Jedenfalls werden sich starke und weihevolle Eindrücke an Aufführungen des Mysteriums *Christus* knüpfen. Schon weil es kein zweites Werk der jüngsten deutschen Vergangenheit gibt, in dem ein gleich gewaltiger religiöser Stoff mit gleicher, bis zuletzt ungeschwächt gebliebener innerer Anteilnahme zu bezwingen versucht worden ist, wäre der Entschluß einer Gesamtaufführung nur zu begrüßen.

Wenn deutsche Komponisten in immer steigender Zahl größeren oratorischen Schöpfungen den Titel »Mysterium« geben, so möchte das kaum immer als bewußte Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder, auch wohl nicht nur als äußerliche, von Frankreich her angeregte Namensvertauschung aufzufassen sein. Eine generelle Unterscheidung von Begriff und Form des »Oratoriums« wird damit nicht beabsichtigt, vielmehr handelt es sich um eine bestimmtere Bezeichnung des stofflichen Gehalts. Der Titel »Mysterium« spielt auf Geheimnisvolles, Unerklärliches an. Er würde daher, auf Stoffe wie *Moses* oder *Elias* angewandt, nicht passen, da diese trotz einzelner wunderbarer Ereignisse durchaus die Realitäten des Lebens in den Vordergrund stellen; wohl aber auf Schneider's *Weltgericht*, Spohr's *Letzte Dinge* und ähnliche Werke. Heute nun, wo die alttestamentliche Geschichte in weiteren Kreisen wieder einmal an Interesse verloren hat und ein starkes Ringen um neue religiöse Ideale im Anzuge ist, wo die Gegensätze von Glauben und Wissen aufs Neue zu Zweifeln und Gewissensfragen geführt haben, tritt, wie nicht anders zu erwarten, auch das Oratorium in den Dienst dieser neuen Ideale. Auch Oratoriendichter und Oratorienmusiker fühlen sich ergriffen von ihnen, wollen klärend, reinigend, erlösend mitwirken, werfen Probleme auf und versuchen sie zu lösen. Das Hauptproblem: Wie steht der Glaube zum Wissen? ist aber gerade eins der tiefsten »Mysterien«, die der Menschengeist auszudenken vermag, — undurchdringlich, ewig geheimnisvoll in seinen Beziehungen. In seiner Begleitung stellen sich andere ein: die Fragen nach Schuld und Sühne, Vergänglichkeit und Ewigkeit, Leben und Tod, Verantwortlichkeit und Erlösung. Welche Kunstform böte sich in gleichem Maße von selbst dar zur Berührung dieser religiösen und ethischen Probleme als das Oratorium, dessen Vorzug anderen Formen, etwa dem Wagner'schen Musikdrama gegenüber, gerade darin besteht, von der Bühne »erlöst« zu sein? So haben denn in der Tat in jüngster Zeit mehrere deutsche Komponisten das Oratorium in diesem Sinne zum »Mysterium« umgewandelt, zuletzt August Bungert mit dem dreiteiligen Werke *Warum? Woher? Wohin?* (1908). Eine Vor-

rede, die einem modernen theologischen Handbuch entnommen sein könnte, leitet in den Gedankengang des Werkes ein [1], das der Komponist als eine Art »deutsches Requiem« aufgefaßt wissen will. Ein Leidtragender (Baß), dem der Tod soeben ein Liebes entriß, wirft die niederschmetternden Fragen: Warum? Woher? Wohin? auf. Chöre und Soli, darunter »eine Stimme« (Christus), suchen mit Sprüchen aus der Bibel, insbesondere des Buches Hiob, zu antworten, hier im Tone des Zweifels, der Unsicherheit, dort mit tröstlichen, Gewißheit versprechenden Wendungen. Den Schluß bildet ein Appell an die dem Menschen verliehene Kraft, sich selbst und die Verhältnisse »harmonisch« zu überwinden [2]. Die Verwandtschaft mit dem Inhalt gewisser Brahms'scher Chorwerke, vor allem seines »Deutschen Requiems« und der Motette »Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?« (op. 74, I), ist unverkennbar. Bungert hatte Brahms auch als Musiker vor Augen. Die Faktur einzelner Sätze, die Zartheit der Melodik, bisweilen eine gewisse Herbheit des Ausdrucks erinnern an den großen Vorgänger, nicht minder der große Ernst der Auffassung, die — wie bei Brahms — durch persönliche Erlebnisse bestimmt worden zu sein scheint. In den schönen Soli des Leidtragenden, vor allem an den Stellen, wo das Problem der Auferstehung und des ewigen Lebens angerührt wird und der Chor verwundert mitfragt (2. Teil), schwingen die Saiten eines stark ergriffenen Gemüts mit, weniger schon in denen, die jene Fragen solistisch beantworten. Man bedauert da, auf Stellen zu stoßen, die den Abstand von Brahms auf beträchtliche Ferne normieren:



um hernach wieder durch prächtige Chöre gefesselt zu werden. Die Schlußdoppelfuge des ersten Teils bedeutet die geringste Leistung; ihr erstes Thema scheint nach längerem Nachdenken erst nach dem zweiten entstanden zu sein. In Stücken aber wie »Du Lieb-

[1] Abgedruckt auch in der Zeitschrift »Die Musik« VII, S. 274.

[2] »In diesem Sinne ist das vorliegende Werk ein Drama; ein dramatisches, ein tragisches Requiem, insofern als es uns darstellt die Entwickelung des Zweifels in einem Menschen an die Allweisheit und Gerechtigkeit einer bestehenden göttlichen Kraft, dann ein harmonisches Sichabfinden desselben durch die Erkenntnis des ‚letzten Weges', der Kraft, die uns durch das Wissen, trotz aller fortschreitenden Wissenschaft verschlossen bleiben wird, und der wir, ob auch noch so sehr aller Wunder bar, — wenn wir sie nicht verehren und glauben mögen, so doch unbedingt uns beugen müssen.«

haber des Lebens«, »Aber, die auf den Herrn hoffen, kriegen neue Kraft«, »Er macht das Wasser zu kleinen Tropfen«, vereinigen sich poetische Auffassung, originelle Disposition und kräftiger Chorstil, dem ein Beisatz von Mendelssohn nichts schadet. Eine Menge von »misterioso« überschriebenen, düster und farblos instrumentierten Stellen heben das Moment des Wunderbaren, Rätselhaften besonders heraus, werden allerdings nicht überall sofort verständlich. Nicht unerwähnt kann ein in der Literatur bis jetzt einzig dastehender Gewaltstreich bleiben, den Bungert nach den Worten des Baritonsolos »Du zeigest deinen Zorn an mir mit der Stärke deiner Hand« unternahm. Während Bässe und Pauke unablässig tiefe Tremoli vollführen, treten nacheinander mit fff-Schlägen ein: Fagotte, Clar., Pos., mit dem *E*dur-Akkord, nach drei Takten vier Hörner mit dem gleichzeitig (!) erklingenden *Fis*dur-Akkord, nach abermals einigen Takten zu den vorigen Harmonien eine erste Gruppe der Holzbläser mit dem *G*dur, nach vier Takten eine zweite Gruppe derselben mit dem *As*dur-Dreiklang (jedesmal vierstimmig und im fff), so daß in den letzten Takten über gewirbeltem *E* nicht weniger als vier Klänge: *E*dur, *Fis*dur, *G*dur, *As*dur ertönen. Die Wirkung dieser Kakophonie vermag sich ein Leser der Partitur nicht vorzustellen, man muß sie klingen hören. Daß sie an dieser Stelle, wie beabsichtigt, zermalmend wirkt, ist vorauszusehn. Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen aber, den Bungert kurz nach diesem poetischen Getöse tut, hätte vielleicht vermieden werden und der Stelle damit ihre natürliche Großartigkeit gelassen werden können. Denn unmittelbar darauf setzt der Solist im p lakonisch ein: »Wer Ohren hat, der höre«, — Worte, die sich, wie der Hörer erst einige Takte später bemerkt, auf das Folgende (!), nämlich auf Christi Weissagung beziehen.

Weniger anspruchsvoll treten die beiden »Mysterien« von Albert Fuchs auf: *Selig sind, die in dem Herrn sterben* (1907) und *Das tausendjährige Reich* (1909). Unter ihnen interessiert das erste als ein Beitrag zur musikalischen »Traumdichtung«, wie sie Elgar ins Oratorium eingeführt hatte. Ein im Sterben liegender, von der Tochter gepflegter Vater sieht im Fieberwahn allerlei biblische Ereignisse sich abspielen: Josuas Kampf, Belsazars Frevel, Christi Versuchung durch Satan und Lilith, Passionsszenen, so daß man fast von »Oratorien im Oratorium« sprechen kann. Unter den Klängen von »Selig, die in dem Herrn sterben« verscheidet der Kranke im Bewußtsein, den Heiland gesehn zu haben. Die Musik schlägt moderne Töne an, ist phantasievoll entworfen und bringt es an verschiedenen Stellen, darunter im Dies irae des ersten Teils, zu

schönen, kräftigen Wirkungen[1]. Einheitlicher noch und äußerlich effektvoller ist *Das tausendjährige Reich*. In einem einzigen großen Akt spielen sich erregte Chorszenen ab zwischen unterschiedlichen Volksgruppen, die in der Sylvesternacht des Jahres 999 in banger Erwartung und Todesangst dem Untergangang alles Irdischen entgegensehn. Der Bund der Gottesfreunde, Reuige, Lebensmüde, Zage, Genußsüchtige, Geizige, Kinder, Mütter, Greise, Jungfrauen usw. treten nacheinander vor, um Vergebung und Seelenheil zu erbitten. Die bange zwölfte Stunde schlägt, und da sich nichts Außergewöhnliches ereignet, erwacht nicht nur das Lebensgefühl sondern auch der Trotz und die Genußsucht wieder; aber die prophetische Stimme eines Weibes lenkt die Versammlung wieder zurück zur Glaubensbahn. Die Musik übt starken Reiz aus sowohl im Chorteil, der mit den mannigfachsten Wirkungen arbeitet, als auch im orchestralen Teil. Eine Reihe eigen erdachter musikalischer Stimmungsbilder, ebenfalls von modernem Geist getragen, prägen sich nachhaltig ein. Am meisten vielleicht der feierliche Moment des zwölfmaligen Glockenschlags, der den klug berechneten Höhepunkt einer kräftigen Steigerung bildet und rein instrumental wiedergegeben ist. Ihm schließt sich sofort, aus dem pp hervorgehend, das mit lebhafter Phantasie entworfene Bild des Wiedererwachens der Seelenkräfte der bedrückten Masse an, an dem das auch sonst in Farbenfülle leuchtende Orchester hervorragend beteiligt ist. Im Stil deutsch gehalten, zeigt das Oratorium dennoch gewisse Einflüsse von Frankreich, insbesondere von Pierné's *Kinderkreuzzug* her, der scheinbar auch Wilh. Platz die Anregung für sein mit Kinderchören ausgestattetes gemütvolles *Gottes Kinder* (1907) gegeben hat. Es bringt in schlichter, bisweilen an neuere niederländische Oratorien streifender Ausführlichkeit den Gedanken nahe, wie sich echte, gottergebene Kindlichkeit in verschiedenen Lebensstadien äußert.

Ob das Suchen unserer Zeit nach neuen religiösen Formen, die Bemühungen, alten, ehrwürdigen Ideen neue, belebende Kraft im Bewußtsein der Gegenwart zu geben, mit einem Aufschwung der Oratorienkomposition verbunden sein wird, ist nicht vorauszusagen, aber wahrscheinlich; denn jede religiöse Bewegung der letzten drei Jahrhunderte hat einen augenblicklichen, deutlichen

[1] Das etwas schulmeisterliche Vorwort enthält den Satz »Unerläßlich ist die Charakterisierung der einzelnen Personen durch Vortrag und Stimmfärbung«, — ein deutliches Zeugnis für die bis zur Gegenwart hereinwirkende Ansicht, im Oratorium habe der Sänger so »kirchlich-würdig« zu singen als nur möglich.

Niederschlag in dieser Kunstform hinterlassen. Es wird in Zukunft nicht anders sein. Vielleicht dürfen wir sogar einen Tonsetzer erwarten, der die Gestalt Christi uns in einem völlig neuen oratorischen Lichte zeigt und dabei alle Mittel der Gegenwart zu einer Leistung zusammenfaßt, die uns dichterisch und musikalisch mit unnennbar großen Eindrücken zu entlassen fähig ist.

b. Das weltliche Oratorium.

Über Entstehung und Wesen des sog. weltlichen Oratoriums wurde schon oben (S. 310f.) gesprochen, ebenso über die wenigen Beiträge, die es seit Händel's *Acis und Galathea* im 18. Jahrhundert bis zu Haydn's *Jahreszeiten* zu verzeichnen hatte. Im folgenden Jahrhundert stellte sich seiner weiteren Entfaltung zunächst der Händelkult, dann der Bachkult und — seit 1836 — das Mendelssohn'sche Bibeloratorium entgegen. Die Anregungen, die Maxim. Stadler mit dem »heroischen Oratorium« *Das befreite Jerusalem* (1813) gegeben, wurden zwar von C. Loewe *(Die Zerstörung Jerusalems* 1832) aufgenommen, doch ohne erheblich weiterzuwirken. Ein gewisses oratorisches Element lag indessen schon in den zahllosen mehr oder minder dramatischen Kantaten verborgen, die seit 1800, namentlich als Goethe mit *Rinaldo* und der *Ersten Walpurgisnacht* hervorgetreten war, auf den Markt kommen; ferner in der Chorballade, wie sie Ende der dreißiger Jahre hervortritt[1]. Dazu gesellt sich im Jahre 1840 Heinr. Marschner's »Ouverture, Lieder und Chöre« überschriebenes Werk *Klänge aus Osten,* das nicht nur stofflich — es handelt sich um eine orientalische Liebesepisode —, sondern auch in der Anlage und im exotischen Kolorit seiner Tonsprache allgemein als Neuheit gepriesen wurde und wahrscheinlich Rob. Schumann direkte Anregung zur Komposition von *Paradies und Peri* (1843) gab und Mendelssohn zur Herausgabe seiner zwar schon 1831 entstandenen, doch 1842 umgearbeiteten *Walpurgisnacht* (1843) anregte. Chorode und Chorballade nehmen von jetzt an einen ziemlich breiten Platz im Chorrepertoir der deutschen Gesangvereine ein, seit etwa 1840 vermehrt um die Gattung jener großen Konzert-Schauspielmusiken, wie sie Mendelssohn, Taubert, Bellermann zu Athalia, Antigone, Medea, Oedipus usw. schrieben. Von jetzt an

[1] Im Schumann'schen Sinne wohl zuerst bei einem gewissen C. A. v. Schumacher, der den Goethe'schen *Erlkönig* dramatisierte und die erzählenden Partien durch einen »Chor der Waldgeister« ausführen ließ; s. Neue Zeitschrift f. Musik 1838, I, S. 146.
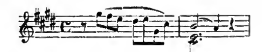
steigert sich die Schwierigkeit für den die Literatur Überschauenden, feste Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen zu ziehn, namentlich zu entscheiden, wo es sich um wirkliche Oratorien handelt. Die Verlegenheit der Komponisten selbst um geeignete Titel wächst. Man begegnet den Namen: Kantate, dramatische Kantate, Chorballade, Konzertstück, dramatische Szenen, dramatisches Konzertwerk, Konzertoratorium, noch viel häufiger überhaupt keinen näheren Bezeichnungen, und befindet sich somit in derselben Lage wie Händel's weltlichen Oratorien gegenüber[1]. Auch R. Schumann hat *Das Paradies und die Peri* (1843) ohne nähere Bezeichnung herausgegeben. Der Handlung entsprechend, die, auf Th. Moore's »Lalla Rookh« gebaut, das Schicksal einer gefallenen indischen Peri ausspinnt, die zweimal den Himmel geschlossen findet, um beim drittenmal in den Kreis der Seligen aufgenommen zu werden, gliedert sich die Komposition in drei Abteilungen. Die Dichtung gehört, technisch genommen, zu den für den Musiker gefährlichen, auf Händel-Dryden's *Alexanderfest* zurückdeutenden Experimenten, die Zustände und Ereignisse, Erzählung und dramatische Vorgänge in bunter Folge ohne klare Scheidung mischen. Ähnlich wie bei Dryden sind zwei Drittel der Dichtung unter reichlicher Beimischung rein lyrischer Ausdruckselemente in Berichtsform gekleidet. Gleich Händel hat aber auch Schumann diese lyrischen »Testo«strecken nicht durchweg in rezitativischer, sondern in arioser oder gar geschlossener Arienform gegeben, ganze Teile auch vom Chor bestreiten lassen. Dichtung und Musik werfen also die heterogensten Elemente durcheinander. Sie so zu vereinen, daß im Hörer kein erheblicher Rest von Unbefriedigtsein zurückbleibt, ist Schumann glänzend gelungen und bildet vielleicht das herrlichste Zeugnis für die Fülle seiner Musiknatur. Den Triumph, den das Werk nicht nur bei seiner ersten Aufführung im Gewandhaus unter Schumann selbst, sondern auch in späteren Jahrzehnten davontrug, verdankte es in erster Linie seinen mit geradezu verschwenderischer Üppigkeit ausgestreuten Melodien, voran denen in den Soli der Peri. Ihr erster Gesang »Wie glücklich sie wandeln« ist der Typus für alle späteren: in Liedform gebaut, durchaus symmetrisch angelegt und kadenzierend, und von jenem bei aller Zartheit doch feurigen Schwunge beseelt, den viele Lieder aus Schumann's Hochzeitsjahr 1840 zeigen. Wie Schumann, indem er diesen Liedtypus als Norm aufstellte, dank seiner quellenden melodischen Erfindung selbst gefährliche Stellen überwand,

---

[1] S. oben S. 311.

zeigen die erzählende Arie »Verlassener Jüngling« und die des Baryton »Jetzt sank des Abends goldner Schein«. Da sind nicht die Worte, da ist nur die Stimmung in Musik gesetzt; kaum daß sich leise in der Begleitung ein tonmalerisches Element regt. Nur an zwei Stellen fällt der Verzicht auf entschiedenere rezitativische Töne als seltsam auf, im Solo des Tenors »Und einsam steht ein Jüngling« im ersten Teile und in den Strecken, die im dritten Teile dem Soloquartett der vier Peris folgen. Das Ergreifen der großen Arienform für schlichte Erzählung stellt zuletzt Aufmerksamkeit und Geduld des Hörers auf eine harte Probe. Auf dramatische Realistik legte Schumann, wohl um die Stileinheit nicht zu durchbrechen, auch an solchen Stellen kein Gewicht, wo sie sich aufdrängte; man ersieht das aus dem schwach charakterisierten Männerchor des ersten Teils, der die Gegenparteien der feindlichen Inder und der »Eroberer« durch nichts voneinander abhebt, ferner an der im Textbuch als »Schlachtgetümmel« bezeichneten, in der Musik nur sehr bescheiden malenden Kampfsinfonie, auf die gleich darauf der Chor der Eroberer seinen kurzen Triumphgesang anstimmt. Schumann verzichtete hier auf ein mächtiges Chorbild und legte dafür den Nachdruck auf das Lyrische der folgenden Episode, auf den Satz »Weh', er fehlte das Ziel«, der des Jünglings Tod durch Tyrannenband beklagt. Nur zweimal wird der Kranz an idyllischen, lieblichen und zarten Bildern, aus denen sich das Oratorium zusammensetzt, durch Hinweis auf etwas Furchtbares unterbrochen: bei dem Chore »Doch seine Ströme sind jetzt rot« und bei der Schilderung der Pest im Tenorsolo des zweiten Teils. Die lastenden, im pp gegebenen unheimlichen Dissonanzen, die hier das Grauenvolle der Lage betonen, gehören mit den gleich darauf im Altsolo erscheinenden Seufzerakkorden zu den zahlreichen harmonischen Neubildungen, durch die *Paradies und Peri* überrascht. Ein ganzer Gefühlsbereich findet sich hier gleichsam auf den geringsten Klangraum kondensiert. Auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt sich Schumann ferner in den Teilen, die Chor und Soli kombinieren, z. B. in dem langen, fast allzulangen Satze »Heilig ist das Blut«, wo der Gesang der Peri, teils unisono mit dem Chorsopran, teils selbständig wie über die Erde wegzuschweben scheint, dann (bei der Chorfuge) aussetzt, um in entzückend breiten, vollen Linien alsbald wieder fortzutönen; weiterhin in dem genialen romantischen Frauenchor der Nilgeister, der durch den viermaligen, vom Anfang her bekannten Ruf der Peri »Ach Eden« durchbrochen wird; in dem träumerisch dahinschwelgenden Schlummerliede »Schlaf nun und ruhe« mit der merkwürdigen erzählenden

Baßpartie am Schluß; endlich im Schlußchor, in dem der gleiche technische Kunstgriff zu einem erlösenden Hymnus benutzt wird. Wie hier die Solostimme, textlich und zum Teil auch musikalisch unbekümmert um das was der Chor singt, über der wogenden Begleitung fortzieht, schweigt und immer wieder von neuem in schwellende Melodien ausbricht, das darf Schumann als ein Eigenes, seiner durch und durch poetischen Natur entsprungenes Neues zugeschrieben werden. Ähnlich legte er später einige Szenen seiner Faustmusik an. Die drei Frauenchöre des Oratoriums: Chor der Nilgenien, Soloquartett der Peris und Chor der Houris haben sehr stark auf das künftige weltliche Oratorium eingewirkt, das von jetzt an — im Gegensatz zum biblischen Oratorium Mendelssohn'scher Abkunft, das Frauenchören fast gar keine Beachtung schenkte — sich die prachtvollen Kontrastwirkungen solcher kaum jemals entgehen läßt. Namentlich der Reigen-Chor der Houris mit seinen lieblichen kanonischen Bildungen und Soloepisoden hat zahlreiche Nachbildungen erfahren. Es ist eins der wenigen Stücke des Ganzen, deren Orchestration den Versuch macht, das stoffentsprechende orientalische Kolorit genauer wiederzugeben. Im übrigen zeigt der Orchesterteil von *Paradies und Peri* einen Farbenreichtum, insbesondere an mild abgetönten Schattierungen, und eine solche Fülle an mannigfaltigen Begleitmotiven (man sehe etwa das Altsolo des Engels »Dir Kind des Stamms« mit den zitternden Bläsertriolen, das Schlummerlied, das Baritonsolo »Jetzt sank des Abends goldner Schein«), wie sie unter den Zeitgenossen wohl nur noch bei Mendelssohn zu finden ist. Über die Gefahr, bei dem Mangel an starken Kontrasten des Gedichts in Farben und Formengebung monoton zu werden, trug Schumann die Begeisterung für den seiner Natur so innig entsprechenden Stoff und ein eminentes Gefühl für den inneren Rhythmus hinweg. Nur dem Unbewußten zugänglich, geht durch die ganze Arbeit ein- und derselbe Grundrhythmus, ein fortwährendes, einem unbekannten Gesetz gehorchendes Auf- und Abwogen des Empfindungsstroms. Auch das (vielleicht unbewußte) häufige Zurückkommen auf den melodischen Grundstoff der ersten beiden Einleitungstakte:



könnte beweisen, mit welch ungeteilter innerer Hingabe des ganzen inneren Menschen Schumann an dieser Schöpfung arbeitete.

Einen zweiten Versuch im weltlichen Oratorium unternahm Schumann nicht. Mit *Der Rose Pilgerfahrt* (1851) begab er sich aufs Gebiet der Kantate, dem auch seine Chorballaden angehören, während seine Faustmusik als Beitrag jener schon oben genannten Gruppe von wirklichen oder ideal gedachten Schauspielmusiken zu gelten hat, die, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so gern gepflegt, heute nur mehr einen verschwindend geringen Prozentsatz der Novitäten ausmacht. Schumann's *Paradies* zog eine beträchtliche Literatur nach sich, zum geringeren Grade in Deutschland, zum größeren im Auslande, namentlich in den Niederlanden und Dänemark, wo der mit Schumann in einigem verwandte Niels Gade alsbald mit ähnlichen Werken hervortrat. Des durchaus deutschen Zuges der Musik wegen mag ihrer schon hier gedacht sein. Eine dieser Kompositionen Gade's *Psyche* (1882) gibt sich textlich und musikalisch als eine liebliche Variante der Schumann'schen *Peri* — Psyche verkörpert hier gewissermaßen eine griechische Peri, wird verstoßen, endlich aber ebenfalls in den Reigen der Himmlischen aufgenommen —, hat sogar in der dreimaligen Wiederkehr ein und desselben Gedankens unmittelbare Verwandtschaft mit dem Schumann'schen Chorwerk. Selbständiger und dramatischer gehalten ist *Calanus* (1869). Calanus, der Herrscher Indiens, glaubt in Alexander, der mit seinem Heere unter Siegesklängen einzieht, den Mensch gewordenen Brahma zu sehn und verehrt ihn. Ein üppiges Freudenfest, an dem auch Alexanders Geliebte Thais teilnimmt, bringt ihn zur Erkenntnis: Alexander ist nicht Brahma, sondern ein Erdenkind; seinen Irrtum erkennend, übergibt er zur Sühne seinen Leib den Flammen. Eine temperamentvolle, warme, zwar von Mendelssohn und Schumann beeinflußte, aber trotzdem persönliche Musik belebt diesen geschickt aufgebauten Text, eine Musik, die Seite für Seite interessiert und in jeder Beziehung den »Fortschritt« ihrer Zeit betont. Hervorragend schöne und inspirierte Stücke der Partitur sind die dreistimmigen Chöre des 2. Teils »Schlingt um ihn den duftenden Kranz« mit ihren leichten, wogenden Rhythmen, das träumerische, mit Harfenklängen ausgestattete Solo der Thais »Ein Abend schwebt mir vor«, das am Schlusse durch Beteiligung des Chors eine feierliche, erhebende Wendung nimmt und alsbald in eine dramatisch höchst bewegte Szene überleitet, die bei dem Einsatz des Chores »Ja, es lodre Fackelbrand« Wirkungen erzielt, die einigen in Händel's *Alexanderfest* nahekommen; dann der in wundervoll ruhigen Linien gezogene *Ges*dur-Satz »Ja, du bist Brahma« des Calanus, endlich der elegische, mit leichtem Hauche nordischer Herbheit übergossene Anfangschor des 3. Teils, der

Calanus' Tod einleitet. Weniger originell, doch geschmackvoll und mit Geist behandelt sind die Freuden- und Kriegschöre der Griechen, die sich im dritten Teil wiederholen. Meisterliche Beherrschung von Form und Ausdruck stellen die Komposition sehr hoch, — die lyrische Seite Schumanns ist hier nach der dramatischen hin aufs beste ergänzt. Dasselbe gilt für die *Kreuzfahrer*, deren Anlage Ähnlichkeit mit der vorigen hat. Wie dort die Siegeschöre der Griechen, so rahmen hier eindringliche, marschmäßig gehaltene Chöre der Kreuzritter die Hauptepisode: Rinaldos Verlockung durch Armida ein. Die Kunst, mit wenig Mitteln und auf kürzesten Strecken, die Stimmung unzweideutig hinzulegen, ist vielleicht noch größer als in *Calanus* und erinnert technisch bisweilen an Wagner. Der Chor der »Geister der Finsternis« im 2. Teile trägt Marschnersche Züge, und wenn auch die Leidenschaften der beiden Hauptgestalten Armida und Rinaldo nicht mit der ekstatischen Glut gezeichnet sind wie etwa in Gluck's *Armida*, so hat doch Gade's Partitur in genial erfundenen, mit üppigen Klängen in Fülle ausgestatteten Sirenen- und in prächtigen Kreuzritterchören manches vor der älteren voraus. Diese Gade'sche Armida besitzt schon einiges von den verlockenden Schmeicheltönen der Wagner'schen Kundry. Einige andere Chorwerke Gade's (*Comala*, *Zion*, *Heilige Nacht*) stehen der Kantate näher.

Ein auffallend plötzliches Anwachsen der weltlichen Oratorienliteratur vollzieht sich in Deutschland, wie schon oben (S. 461 f.) angedeutet, im Laufe der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in demselben Moment etwa, da das biblische Oratorium langsam seinen Rückzug anzutreten beginnt. Es erscheinen Chorwerke, deren Dichtungen und Musik etwas von den hochgestimmten Gefühlen atmen, die das neu geeinte deutsche Volk nach dem französischen Krieg beseelten und wie sie in schwungvollen lyrischen Dichtungen von Geibel, Herm. Lingg, Dahn, Fontane widerklangen. Die Formen der Kantate oder der großen Chorapostrophe nach Art des Brahms'schen *Triumphliedes* werden zunächst vorgezogen, doch weitet man sie sehr bald auch zu wirklichen großen Oratorien aus. Voran schreitet Max Bruch mit seinem *Odysseus* (1872), dann kommen Friedr. Gernsheim, Jos. Brambach, Georg Vierling, Th. Gouvy, C. Ad. Lorenz, Heinr. Hofmann und andere, Männer verschiedensten Talents, die jedoch alle übereinstimmten in der Tendenz, mit glänzenden, farbenprächtigen Chorgemälden, rauschendem Orchesterprunk und bestechender Melodik möglichst breite Wirkungen zu erzielen. Dem entsprechen die Dichtungen. Der Historizismus der siebziger und achtziger Jahre

läßt starke Vorliebe für antike Stoffe platzgreifen: für die Welt Homer's, für die römische Kaiserzeit, für die Heroengestalten der griechischen Tragiker, für Legenden aus der Zeit der Christenverfolgungen[1]. Wo immer die Weltgeschichte Ereignisse bot, deren poetisch-musikalische Behandlung Aussicht auf starke, nervenanreizende Massenwirkungen eröffnete, griff man zu. Man bemerkte, daß die großen Charaktere der Weltgeschichte zum mindesten dieselbe treffliche Gelegenheit zum Hervorkehren bedeutender ethischer Ideen böten wie die bis zum Überdruß herbeizitierten Apostel- und Prophetengestalten, und fühlte, daß sich der neuerwachte deutsche Nationalstolz nicht besser ausleben könne als in der Schilderung von geschichtlichen Augenblicken, wo Völker, die in Laster, Übermut, Anmaßung oder Prunksucht aufgingen, überwunden wurden von der jugendlich anstürmenden Kraft glaubenstiefer Nachbarvölker. Es braucht, um die ganze geistige Richtung näher zu bezeichnen, nur an die großen historischen Romane der siebziger Jahre erinnert zu werden, an Felix Dahn's »Kampf um Rom« (1876), Eckstein's »Claudier« (1881), Georg Ebers' »Homo sum« (1878), und »Der Kaiser« (1880) mit ihren blendenden Gegenüberstellungen von Heiden- und Christentum, Kultur und Barbarei, mit ihren romantischen, oft leicht sinnlich gefärbten Liebesszenen in Höhlen und Katakomben, Orgien in Königspalästen usw., ferner — da auch die Malerei teil hatte an dieser Geistesrichtung — an die berauschenden Farbensymphonien Makart's und ihr dekoratives Durcheinander von nackten Leibern, Blumen, Stoffen und exotischem Getier. Diesen Leistungen der Schwesterkünste, entnimmt man nicht nur Motive und Themen sondern auch das hochtönende Pathos, das glänzende künstlerische Ausstattungswesen, die frappierende dramatische Aufmachung wie sie etwa Vierling's *Raub der Sabinerinnen* und *Konstantin*, Bruch's *Arminius* und der *Crösus* von Lorenz haben. Nicht selten allerdings dient die deutsche Sage und Geschichte selbst — und zwar mit deutlichen Anspielungen auf die Ereignisse von 1870/71 wie z. B. in C. A. Lorenz' *Otto der Große* (1870) — als Fundgrube für Stoffe, und neben Arminius, Winfrid, Wittekind, Bonifacius, Heinrich der Vogelsteller werden Gestalten wie Luther und Gustav Adolf lebendig. Man

[1] z. B. *Odysseus*, *Achilleus*, *Arminius*, *Crösus*, *Alarich*, *Konstantin*, *Elektra*, *Oedipus in Colonos*, *Polyxena*, *Prometheus*, *Alcestis*. Eine für die Zeit charakteristische Motivierung dieser Vorliebe fürs heidnische Altertum findet sich in der Vorrede zu Georg Ebers' Roman »Eine ägyptische Königstochter« (1864).

hatte geradezu Hoffnung, es werde jetzt ein deutsches National-oratorium entstehn[1].

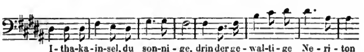
Die Mehrzahl dieser großen weltlichen Oratorien gründet sich auf den Gegensatz von Freiheit und Bedrückung, Dekadenz und Sittlichkeit, Tyrannei und Friedensliebe: sie sind Varianten des unvergleichlichen *Belsazar* Händel's. Ja es bedeutete geradezu ein Zurücklenken zu Händel, wenn jetzt — nicht ganz ohne Einfluß von Wagner her — das Dramatische im Oratorium wieder stärker in den Vordergrund gerückt wird, wenn statt mühsam aus Psalter und Evangelium motivierter Gottesgerichte, deren Ende jeder voraussieht, Katastrophen zur Darstellung kommen, die sich mit Notwendigkeit aus den Charakteren selbst ergeben. Was der Literarhistoriker an Dichtern wie Arth. Fitger oder Heinr. Bulthaupt, die für Bruch, Rubinstein und Vierling schrieben, auszusetzen findet: eine gewisse theatralische, auf den Effekt zugespitzte Pose, wird der Musikfreund nicht mittadeln. Ihre nervenanreizenden Dichtungen haben viel gute Musik freigemacht. Mancher schöne Freiheitschor, mancher üppige Trinkerchor, manches chorische Schlachtengemälde von großem Wurfe ist in dieser Zeit entstanden, manches düstere, tragische Chorstück von zwingender Wucht, manches eindringliche Gebet, mancher poetische Opfergesang wurde geschrieben. Mit Freude wird man gewahr, wie sich die Phantasie der Tonsetzer von älteren Vorbildern, namentlich Mendelssohn, emanzipiert und durch die mancherlei neuen packenden Situationen angeregt zu ebenfalls neuen Flügen aufschwingt. Glanz und Wucht des Klanges, Zauber der Farbe und hervorstechende Melodik sind bestimmend für die Konzeption. Fuge und künstlicher Kontrapunkt bleiben nicht ausgeschlossen, ordnen sich aber dem Prinzip größtmöglicher äußerlicher Wirkung unter. Man operiert mit starken Kontrasten und kommt zu den raffiniertesten Zusammenstellungen z. B. von Frauen- und Männer-

[1] Herm. Küster, dessen ausgezeichnete »Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urteils« 1870 zu erscheinen begannen, schrieb im 4. Bande (1877), S. 108: »Namentlich ist dem Oratorium in Deutschland wohl noch eine große Zukunft gesichert, da es, abgesehen von den unzähligen Gesangvereinen, die ihm hier bereits den ergiebigsten Boden geschaffen haben, durch seine jüngsten großen nationalen Ereignisse einen Impuls erfahren hat, welcher echte Künstlerseelen früher oder später zu wahren Nationalwerken begeistern muß. Damit ist indessen keineswegs gesagt, daß diese Ereignisse selbst immer den Inhalt solcher Werke bilden sollen, sondern nur, daß in der Auffassung des Inhaltes sich das schöne Nationalbewußtsein wiederspiegeln werde, das in der letzten großen Epoche sich bei allen Deutschen in so erhebender Weise gezeigt hat«.

stimmen. Fast nirgends pflegt von jetzt an ein drei- oder vierstimmiger Frauenchor zu fehlen zur Andeutung des entweder auf Lebensfreude oder auf Schwärmerei abgestimmten Milieus, und zahlreich sind in solchen weltlichen Oratorien gewisse mit Makart'scher Sinnlichkeit auftretende Frauengestalten, die durch Brautgesänge, Schleiertänze, träumerische Abendlieder usw. Männerherzen betören. Die Gestalten selbst schreiten in erregten Rezitativen einher, begleitet vom nervös bewegten, stark malenden Orchester das in phantastischen oder träumerischen, zarten oder wild auflodernden Vor- und Zwischenspielen als Kommentator des Affekts oder des Schauplatzes erscheint. Seine Palette wird um die verschiedensten Farben und Farbennuancen vermehrt. Insbesondere tritt die Behandlung der Gruppe der Blechbläser nach Wagner'schen Prinzipien (»Ring des Nibelungen«) in ein neues Stadium: Trompeten und Posaunen, Tuben und Hörner sprechen jetzt bei entscheidenden Situationen ein gewichtigeres Wort mit als jemals vordem.
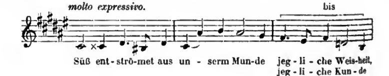
Schneller freilich als zu erwarten war, hat diese eben beschriebene Literatur einer neuen weichen müssen. Ihre Effektfreudigkeit, ihre Liebe für den ungetrübten, sinnlich schönen Klang ist sehr bald in Verruf gekommen, teils mit Recht, teils mit Unrecht. Sie repräsentiert jedenfalls in ihrer Totalität ein gut Stück Zeitgeist und faßt gewisse künstlerische Werte in sich, die durch den Hinweis auf tiefer angelegte Schöpfungen, etwa von Brahms und Wagner, nicht geschmälert werden können. Beide, Wagner wie Brahms, haben starken Einfluß dabei geübt; Wagner außer in der Orchesterbehandlung namentlich durch die Technik seines musikalisch-dramatischen Aufbaus, Brahms mit dem Ernst und Pathos seines »Rinaldo« und »Schicksalslieds«. Anregungen vom einen wie vom andern empfing z. B. Max Bruch, der den Reigen der Komponisten in diesem Genre mit *Odysseus* (1872) eröffnete und in längeren Abständen *Arminius* (1877), *Achilleus* (1885), *Gustav Adolph* (1898) folgen ließ. Insbesondere scheint *Odysseus* aus Stimmungen hervorgegangen zu sein, die gewisse faszinierende Bilder aus den beiden ersten Nibelungendramen (1869/70) Wagner's rege machten. Zwar ist der Text (von W. P. Graff) ebensowenig Wagnerisch wie die Musik; doch aber wird eine gute Aufführung dem Hörer zum Bewußtsein bringen, daß eine gewisse Wucht der Darstellung, Größe der Linienführung und jener einheitliche »heroische« Stil wenigstens angestrebt ist, durch den sich Wagner's Gestalten und Bühnenbilder, in etwas weiterem Abstand auch die Odysseekartons von Friedr. Preller, so tief ins Gedächtnis prägen.

Nicht nur die homerischen Gestalten selbst, auch die Situationen, in denen sie sich zeigen, haben — ohne daß man den Vergleich irgendwie weiter zu ziehen berechtigt wäre — bei Bruch-Graff etwas von Wagner'scher Plastik und Hoheit an sich. Der Stoff forderte zur Herausbildung einer besonders großzügigen musikalischen Behandlung geradezu heraus. Das Bemühn, einen einheitlichen, der Farbenpracht der Situationen einerseits, der Erhabenheit der Charaktere anderseits entsprechenden Stil zu finden, ist unverkennbar. Vor allem: Bruch war bestrebt, sich von kleinlicher Auffassung fern zu halten. Mehr als einmal überrascht die Zurückhaltung, mit der Situationen behandelt sind, die ein zwanzig Jahre jüngerer Komponist breit und mit erdenklichstem Raffinement hingestellt hätte. Bruch geht hier mit Brahms zusammen und steht dem überall gern detaillierenden Orchestermaler Liszt diametral gegenüber. Für einen trauernden und seine Heimat wieder begrüßenden Odysseus, für eine vor Schmerz und Sehnsucht vergehende Penelope würden sich leicht eindringlichere, schärfer charakterisierende Töne denken lassen als sie der Komponist ihnen gegeben, und Szenen wie die, wo Odysseus die Schatten der Unterwelt, Tiresias und die Mutter heraufbeschwört, wo inmitten des strudelnden Wogenschwalls Leukothea erscheint, und später, wo das phäakische Gastmahl zur Schilderung aufrief, würde ein anderer vielleicht phantastischere Musik geschrieben haben. Bruch's Vorgehn verdient Lob, weil es dem Wesen des Oratoriums entspricht, und kann gegenüber neueren Versuchen, das Fehlen des Bühnenbildes im Oratorium durch kleinliche Ausmalung der äußeren Geschehn zu ersetzen, nur als vorbildlich hingestellt werden. Freilich, Bruch hat überhaupt selten anders als pathetisch sprechen können. Diese Schranke seiner Begabung ward ihm im Oratorium zur Staffel und hat insbesondere dem *Odysseus* nichts geschadet. Es besitzt dieses Oratorium, das nicht aus fortlaufend dramatischen Szenen, sondern aus (zehn) Bildern besteht, eine Anzahl Stellen, wo das Pathos ausgeschaltet und durch warme, natürlich hervorbrechende Leidenschaft ersetzt ist. Solche Stellen sind der erste Gesang des Odysseus mit der prachtvollen Strophe:
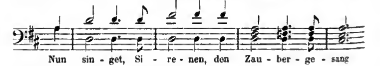


die Gesänge der Penelope »O, so gedenke nun deß, Atrytone« und »Ich wob dies Gewand«, die der Intention nach genialen

pp-Akkorde, die im Zwiegesange der freudeüberwältigten Gatten am Schluß erklingen, der in schlichtester Form gegebene Moment, wo Nausikaa spricht »Er weint, der Fremdling weint« und der Held sich zu erkennen gibt. Die Soli der übrigen Personen haben dagegen nur episodische Bedeutung. Streckenlang heftet sich das Interesse nur an die Chöre. Ihr thematisches Material ist durchweg einfach. Wo die poetische Situation nicht zu anderem aufforderte, sind sie so geführt, daß jedesmal die Oberstimme mit einer breiten, schwellenden Melodie auftritt, in der sich der geistige Inhalt des Satzes erschöpft. Die Durchführungen pflegen satztechnisch infolge ihres überwiegend einfachen harmonischen Unterbaus weniger zu interessieren; kunstvollere Arbeit erscheint nur ausnahmsweise. Aber in jedem der Chöre stecken, durch farbenreiche Instrumentation gehoben, prächtige Klangbilder, und in hervorragend schöner Weise sind jedesmal die Steigerungen herausgearbeitet. Am stärksten prägen sich ein und entscheiden den Eindruck des Oratoriums die dritte und sechste Szene, die auch dichterisch die fesselndsten Momente enthalten. Die Wirkung der dritten, »Odysseus und die Sirenen«, beruht zu gleichen Teilen auf ihrer klaren, formellen Disposition (drei Teile, von denen der dritte die Wiederholung des ersten) wie auf der Schönheit ihres musikalischen Inhalts. Als Kontraste stehen sich gegenüber der Chor der Sirenen auf der einen Seite mit zwei verlockenden Themen, die auf einer unbewußten Synthese von Schumann's Perigesang »Ich kenne die Urnen« und Gade's Sirenenchören in den *Kreuzfahrern* beruhn; davon das eine:
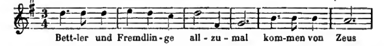


auf der andern Seite der auf Quartsextakkorden ruhende, die unbetörte Frische der rudernden Genossen glücklich treffende Männerchor:
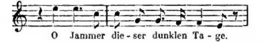


Dieser rahmt den Sirenenchor ein und entläßt beim zweiten Eintritt, als die Gefahr siegreich bestanden, des Hörers Phantasie mit

ungemein lebendigen, farbenfrischen Eindrücken. Andere plastische Bilder vermittelt die sechste Szene »Nausikaa« mit den von graziösen Zwischenspielen getrennten, zart elegisch angehauchten Reigengesängen der Mädchen. Nausikaa beginnt sie und schließt mit der freundlich-anspruchslosen Phrase:
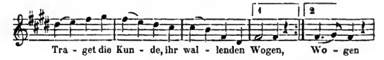


die von Odysseus und vom Chore aufgenommen und stimmungsvoll durchgeführt wird. Einen anmutigen Zug enthält die Partitur an der Stelle, wo Nausikaa, über den ersten Schreck der Begegnung hinweg, scheu den Fremdling näher betrachtet und im Orchester fünfzehn Takte lang eine unbewegliche Oktave *h'—h''* erklingt. — Diesen frisch und neu konzipierten Szenen und den edlen Sologesängen verdankte der *Odysseus* vor allem seine einst beispiellose Popularität im In- und Auslande, und kein geringerer als Brahms, der als Chorgesangvereinsdirigent äußerst sparsam war mit Novitätenaufführungen, fand ihn geeignet, seine Wiener Dirigententätigkeit 1875 mit ihm abzuschließen. — Der *Arminius* (1877) Bruch's bedeutete einen Herabstieg von der Höhe des *Odysseus*. Die Erfindung ist matt, die Melodik herkömmlich oder doch dem reichen Born an Formeln entnommen, die den Komponisten vom Anfang seiner Laufbahn an bis heute begleiteten. Rezitative und geschlossene Sologesänge bieten nicht mehr und nicht weniger als kleineren Talenten der siebziger Jahre zu bieten möglich war; vieles deutet auf bestellte oder wenigstens nicht mit vollster Hingabe vollzogene Arbeit. Wenn, um ein Beispiel anzuführen, Siegmund, ein Deutscher, dessen Vater die Römer erschlugen, seine Klage mit der auf hellem *C*dur-Akkord der Bläser lagernden Wendung beginnt:



so wird das schwerlich als sinngemäß bezeichnet werden können. An effektvollen Chören, von Römern und Deutschen abwechselnd gesungen, fehlt es nicht, doch vermögen das rauschende orchestrale Prunkgewand und ein paar eingängliche Melodien über eine gewisse heroische Phraseologie nicht hinwegzutäuschen. — Abermals einen Aufstieg zeigte dann *Achilleus* (1885), zu dem schon der Dichter

(Bulthaupt) durch einen von Bildern und schimmernden Epitetha überreichen Text eine bedeutendere Grundlage geschaffen hatte. Die Dichtung schreitet wie im *Odysseus* sprungweis, d. h. in Bildern vorwärts und hat in strengerer dramatischer Führung vor jenem einiges voraus. Aber die Fülle der Szenen, die mit gleicher Sympathie Freund und Feind, Achilles und Hektor, Thetis und Andromache, Griechen und Trojaner zu Worte kommen lassen, und der Reichtum an Einzelgestalten (acht) bringt es mit sich, daß der Eindruck minder einheitlich ist. An Chören wird des Guten fast zu viel geboten. Neben mehr oder weniger ausgedehnten, der Handlung selbst angehörenden Chorsätzen steht am Anfang noch ein Prolog, am Schlusse ein Epilog. Der Besorgnis eines Zuviel an Chorklang hat der Komponist an einer Stelle selbst vorgeheugt: im letzten Teile, wo drei selbständige Orchestersätze »Wettspiele zu Ehren des Patroklus« eintreten. Indessen muß zugestanden werden, daß auch im *Achilleus* die Chorwirkungen aufs vortrefflichste abgewogen sind. Hervorzuheben ist zunächst der machtvolle sechsstimmige Introitus »Neunmal erneute sich das Jahr« mit dem feierlich im *p* intonierten, von Posaunen unterstützten Schluß »Einst wird kommen der Tag«; der kurze, durch sein düster-phantastisches Kolorit auffallende Satz »Tiefunterst im Meergrund schlummert die Göttin« [Thetis]; dann das spannende Chorbild, das die Verfolgung Hektors durch Achill malt, aber am Kulminationspunkt, wo jedermann die Katastrophe erwartet, abbricht, um mit scheuem Blick auf die aus den Höhn herabschauenden, richtenden Götter einfach die Tatsache berichten zu lassen »er fällt«. Dem folgt ein breit ausladender, zündender Siegesgesang der Griechen mit der Hauptmelodie:



Man wird ihn als ein Musterbeispiel für die auf Schwung und Kolossalwirkung ausgehende Chortechnik der achtziger Jahre anführen dürfen. Außerordentliche Stimmungskraft bergen die kurzen Chorstrophen bei der Leichenfeier des Patroklus, wo das Orchester sich in ein für Bruch typisches, Posaunen- und Trompetenklang mischendes Klanggewand hüllt und das von ihm für solche Gelegenheiten hevorzugte *b*-moll (bzw. *Des*-dur) anschlägt. Die Soli sind ungleich. Einige schlagen Herzenstöne an und sind lebhafter und dramatischer gehalten als in *Odysseus:* die weichgehaltene Ab-

schiedsszene zwischen Hektor und Andromache mit dem befreienden Dureintritt bei »Segnet, ihr Götter«, das Duett mit Priamus, die Klage der Andromache; andere verlaufen herkömmlich oder sind trotz reizvoller melodischer Führung auf Begleitungen gebaut, denen Wärme fehlt, etwa der Gesang Achills, als er des Freundes Tod erfährt. Dieser Ungleichheit des solistischen Teils mag es zuzuschreiben sein, daß *Achilleus* ebenfalls vom Repertoir verschwunden ist. — Bruch's *Gustav Adolph* (1898) gleich Meinardus' *Luther* ein Festspieloratorium mit volkstümlicher Prägung, hat in Gebets-, Kriegs-, Lager- und Huldigungschören natürliche, kernhafte Musik und verwendet mit Glück eine Anzahl alter deutscher und schwedischer Volksmelodien. Die bunt wechselnde, einmal am Meer und an der Havel, das andere Mal vor und in München, Lützen, Naumburg sich abspielende Szenenfolge, in der der Page Leubelfing eine dankbare Rolle hat, wird ähnlich wie in Liszt's *Heiliger Elisabeth* durch ein Kirchenfest bei der Aufbahrung der Leiche des Königs in der Wittenberger Schloßkirche beschlossen. Es klingt mit gut berechneter Wirkung in den Choral »Ein' feste Burg« aus.

Unmittelbar an Bruch, insbesondere an seinen *Arminius* anknüpfend, trat Ende der siebziger Jahre Georg Vierling hervor. Vierling's Oratorien: *Der Raub der Sabinerinnen*, *Alarich*, *Konstantin*, Prototype für das auf Rührung und Nervenspannungen angelegte weltliche Oratorium ihrer Zeit, haben vor denen Bruch's strengeres dramatisches Gefüge voraus. In allen dreien bilden lebhaft bewegte Chorszenen das Wesentliche. In sie hinein weben sich spannende Liebesepisoden schicksalsschwerer Natur: zwischen Annins und Claudia, Alarich und Clythia, Konstantin und Lucretia. Dabei geht indes in den *Sabinerinnen* die Bevorzugung großer Chorstücke fast bis zur Vernachlässigung des solistischen Teils, ohne daß die Erfindung, die bisweilen an Hiller und Deprosse erinnert und auf Gemeinplätzen geht, erheblich genannt werden kann. Selbständiger ist *Alarich.* Sein erster Teil hat in dem glänzenden Chor der Gothen bei der Begrüßung Italiens »Das ist des Himmels ewiges Blau«, in dem leidenschaftlichen Schreckensmonolog der Clythia und in der Szene, wo mitten in den Orgien der Römer die warnende Sibylle auftaucht, drei ebenso lebendig geschaute, wie musikalisch reiche Stücke. Im dritten Teile sticht als originell der poetisch eingeführte Chor der Wassergeister hervor, der todverkündend Alarich im Traum erscheint. Der Stil des *Konstantin* erscheint um einige Grade minder gewählt und die musikalische Charakteristik statt von innen heraus mehr durch

zufällige Situationen bestimmt. Immerhin entbehrt das Ganze nicht fesselnder Einzelbeiten. Die Sympathie, die der Komponist den kräftigen, vollblütigen Gestalten seines Dramas entgegen brachte, die bleiche Märtyrerin Lucretia mit inbegriffen, hält bis zum Schlusse an. Es mag in der neueren dramatischen Chorkomposition nicht viele Szenen geben, die die Nerven in solche Spannung versetzen wie jene im Zirkus, wo Lucretia, die vom Kaiser Konstantin geliebte Christin, vor dessen Augen wilden Tieren zum Opfer fällt. Mit regster Phantasie ist da Szene um Szene entworfen: das Drängen und Treiben des schaulustigen Publikums an den Pforten des Theaters, der Eintritt des Kaisers, der Moment, da die Märtyrer unten in der Arena erscheinen und fromme Lieder singen, bis hin zum Augenblick, da der Kaiser an der Seite seiner Gemahlin Fausta verzweifelt »Lucretia!« aufschreit. Nach anderer Richtung hin interessant ist die Szene mit dem bekannten Wunder vom flammenden Himmelskreuz und Lucretias Traumerscheinung. Überall nimmt das Orchester reichlich teil, und in zahlreichen Varianten: geteilt und doppelt, deklamierend und hymnisch, in Gruppen von Frauen- und Männerstimmen gesondert, ist der Chor beschäftigt, dessen dankbarer und gesanglicher Satz Vierling's Oratorien einst weit hinaus, auch in die Neue Welt, trugen.

Auf einen kleineren Kreis von Musikfreunden beschränkt blieb die Kenntnis der *Sieben Todsünden* (1873) von Adalbert von Goldschmidt, eines der seltsamsten Dokumente neuerer deutscher Oratorienmusik. Seltsam hinsichtlich des Textes, der, von Robert Hamerling nach einem Entwurfe des Komponisten gedichtet, Vorgänge des Menschenlebens mit Mystik und Allegorie umkleidet, seltsam auch wegen der Musik, die den Richard Wagner der Bühne ernstlich ins Oratorium herüberzuziehen trachtet. Hoffahrt, Habsucht, Völlerei, Böse Lust, Neid, Trägheit, Zorn mischen sich, von ihrer Sippschaft begleitet, in persona unter die Menschen, narren, täuschen und betrügen sie. Jünglinge, Jungfrauen, Sklaven, Baccbanten, Pilger, Meuterer, Festgenossen oder Volk schlechthin erscheinen in buntem Wechsel, um Chöre und Lieder verschiedensten Genres zu singen. Zur Bewältigung der poetischen Bilderfülle bot der Komponist ein Orchester im Format dessen der »Götterdämmerung« auf, das indessen streckenlang durch einfache oder doppelte Teilung der Streicher noch um ein Drittel vergrößert wird. Zwar beherrscht er es mit Geschick und weiß eine Menge neuer Klangwirkungen, düstere wie glänzende, herauszuschlagen, aber des Malens und Kolorierens ist's fast zu viel. Mit dem ganzen Ungestüm eines noch ungeklärten jugendlichen Temperaments sind

Szene an Szene gereiht, Effekte auf Effekte gehäuft, Chöre, Soli und Ensembles aufgetürmt: es sollte ein Monstrewerk werden und wurde es. Leider versagte die Erfindung, und zwar im gesanglichen Teile noch auffälliger als im instrumentalen, — oder anders: Goldschmidt's Tonsprache steht so stark unter dem Banne Wagner'scher Diktion, daß sie dort, wo Eigenes zu sagen versucht wird, nur um so schwächer erscheint. Eine Reihe hervorstechender Wendungen vom »Tannhäuser« an bis zu den »Meistersingern« geben sich in der Riesenpartitur Goldschmidt's ungenierte Rendezvous, und wo Wagner selbst nicht durchscheint, ist doch wenigstens seine Art nachgeahmt, z. B. in starken zufälligen Dissonanzen, wie sie sich aus der Häufung obligater Stimmbewegungen ergeben. Gerade deswegen aber entbehrt das Studium des Werks, über das ehemals viel debattiert wurde, nicht eines gewissen Reizes, denn es wird späteren Generationen als an einem drastischen Beispiel zeigen können, nach welchen Seiten hin Wagner's unerhört neue Bildungen junge, fortschrittsdurstige Gemüter am meisten zu Nachbildungen anregte. Goldschmidt hat in diesem Punkte erst spät Nachfolger gefunden, doch keinen, der ihm an Unbefangenheit und Kühnheit gleichgekommen wäre. Was bei ihm allenfalls noch als jugendliche Sorglosigkeit sympathisch berührt, verstimmt bei Späteren als Versuch, die Mode mitzumachen, so bei dem begabten, aber zu schnell und kritiklos arbeitenden Heinr. Hofmann. In dessen *Prometheus* (um 1885) singt der kühne Zeusverächter einmal im unverfälschten Tristan-, das andre Mal im Wotandialekt; Zeus hat als Leitmotiv das um einiges veränderte, doch ebenso instrumentierte Wagner'sche Walhalmotiv. Feuerzauber, Rheintöchtergesang, Klingsors Zaubermädchen sind zum Teil mit buchstäblichen Zitaten vertreten, daneben bekannte Klänge von Weber, Mendelssohn (z. B. Anfang der Hebridenouverture im Gesang der Okeaniden!) und Schumann. Dabei wird manches mit so verbindlicher Liebenswürdigkeit und scheinbarer Natürlichkeit als Original angeboten, und alles in so musterhafter Form gesagt, daß der Hörer nicht weiß, ob er lächeln oder zürnen soll. Die fortschreitende Entwickelung der Dinge hat dem Komponisten diesen Eklektizismus nicht verziehen und sowohl den *Prometheus* wie die *Jungfrau von Orleans* und *Editha* (1890) vorläufig zu papiernem Dasein verdammt. Manches darin verdiente Beachtung. Poetische Chöre mit fein bewegter Melodik, geistreiche phantastische Instrumentalintermezzi, freundliche, formvollendete Lieder und Arien muten ähnlich frisch und lebensvoll an wie Stücke aus den Dichtungen des geistesverwandten Julius Wolff. Den Dich-
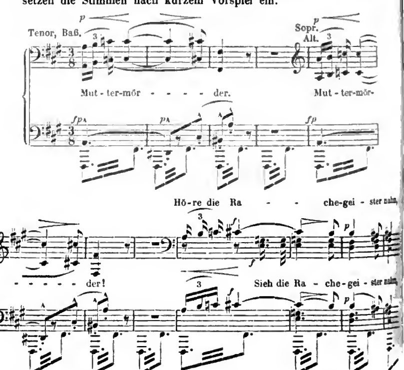
tungen dieses, namentlich seinem »Wilden Jäger« (1877), ist wohl zum Teil auch das Aufblühen der Chorliteratur mit Märchen- und lokalen Sagenstoffen zuzuschreiben, die bereits Jahrzehnte vorher in K. v. Perfall (*Dornröschen* 1858; *Undine* 1860; *Rübezahl*) einen freilich nicht eben bedeutenden Spezialisten gefunden hatte. Die *Editha* Hofmann's verwendet einen Sagenstoff aus Rügen, Max Joseph Beer's *Der wilde Jäger* einen solchen aus dem Harz, Anton Krause's *Prinzessin Ilse* einen aus dem Rübezahlkreis. Melusinen-, Aschenbrödel-, Dornröschen-Musiken folgen. Überall pflegen Chöre von Elfen, Irrlichtern, Luft-, Erd-, Wassergeistern und anderen Spukgestalten, wie sie durch die Backfischromantik der Marie Petersen so schnell in Mode gekommen waren, eine Rolle zu spielen. Aber die Musik ist durchschnittlich unbedeutend, anempfunden und auch dort nur für leicht zu rührende naive Gemüter berechnet, wo sie äußerlich anspruchsvoll auftritt. Eine erfreuliche und sympathische Talentprobe hingegen gab Georg Schumann mit *Amor und Psyche* (op. 3), das durch schöne Gesänge und treffliche Orchestersätze interessiert und an dieser Stelle deshalb zu nennen ist, weil der Zauberspuk des deutschen Waldes selbst für die schlichte antike Fabel mobil gemacht ist. Statt Elfen und Irrlichter führen hier Nymphen und Satyre eine Art klassische Walpurgisnacht auf, einmal sogar (»Aus Wellen und Wäldern«) im unverfälschten Dialekt der Robert Schumann'schen Houris. Kräftiger, körniger und wirkungsvoller sind diejenigen Chorwerke, die auf Bruch's *Frithjof* (1864) weiterbauen und nordische Reckengestalten in Musik übersetzten wie C. Reinecke's halb oratorischer *Hakon Jarl* (1876 mit Männerchor), Arnold Krug's *Sigurd* und Jos. Krug-Waldsee's *König Rother*, von denen das letztere in der Prägnanz des Ausdrucks und in der Sicherheit im Erfassen der Situationen an Loewe erinnert. Auch der mit Unrecht allzu schnell vergessene, Mendelssohn und Schumann kombinierende Jos. Brambach gehört zu dieser Gruppe mit *Velleda*, *Alcestis*, *Prometheus* (1880), *Columbus* (1885) und *Loreley*. Mehr rein stoffliche als musikalische Beziehungen zu Wagner hat *Der Tod Baldur's* (1886) des Hamburger Musikdirektors Otto Beständig, der mit nicht unbedeutendem Können in wirksamen Bildern (Odin's Meeresritt, Beschwörung der Wala, Götterfest) Szenen der Edda in Musik setzte und damit die von Meinardus in *Odrun* eingeschlagene Bahn weiterging[1].

Theodor Gouvy (gest. 1898) dagegen erkor sich die unverwüstlichen Gestalten des Sophokles als Helden und schrieb die

[1] Ein zweites Oratorium *Victoria crucis* blieb Manuskript.

›dramatischen Konzertwerke‹ *Oedipus* (1881), *Iphigenie in Tauris* (1883), *Elektra* (1887), *Polyxena* (1895), dazu noch *Egill*. Der Wert dieser Arbeiten liegt ausnahmsweise einmal nicht in den Chören, die sich bisweilen sogar ins Seichte verlieren und zahlreiche Mendelssohnismen haben, sondern im musikalischen Aufbau der Szenen und in der Charakterschilderung. Das Beste vielleicht findet sich in den zuerst genannten Werken. Im *Ödipus* gehört die Szene mit Duett zwischen Ödipus und Antigone im zweiten Teil und die Verfluchung des Sohnes Polineikes im dritten zu den Stücken, die den lyrischen Gouvy, wie er sich in der Kammermusik zeigt, zum Teil ganz verleugnen. Hier strömt die Musik unaufhaltsam, unter Benutzung mannigfaltigster Begleitmotive in dramatischem Flusse dahin, Schritt für Schritt den wechselnden Affekten folgend, und ebenso natürlich wie charaktervoll sind die beiden Gestalten des fluchbeladenen blinden Ödipus, der fortwährend von schauerlichen Visionen beunruhigt wird, und der ihn geleitenden jungfräulichen Antigone geschildert. Noch packender und bezeichnender für das dramatische Talent des Komponisten sind die Hauptszenen der *Iphigenie*, deren Text sich eng an den der Gluck'schen Oper anschließt. Die berühmte Traumerzählung der Iphigenie Gluck's hat Gouvy zu einem phantastisch-romantischen Kabinettstück gesteigert. Geteilte hohe Violinen mit Dämpfer begleiten ihre ersten Worte ›Jene Nacht sah mein Aug'‹, werden dann bei ›Da plötzlich erbebt der Boden‹ vom tremolierenden tiefen Streichorchester und dumpfen Hornstößen abgelöst, bis endlich bei der Verkündung der schrecklichen Mordtat der Klytämnestra sich das ganze Orchester mit schrillen Dissonanzen an der Schilderung des Unerhörten beteiligt. Später, im Duett der Priesterin mit Thoas, erfreut die schöne musikalische Symbolik ihres reinen Sinnes gegenüber dem barschen, nachdenklichen des Königs, ebenso dann die von Gluck beeinflußte milde Charakterzeichnung des Pylades im 2. Teil. Auch darin war Gluck Vorbild, daß Gouvy an der Stelle, wo Orest, dem Schlummer nahe, singt ›Wo bin ich? Verschwunden der Schrecken, die Ruh kehrt wieder‹ entgegen dem Textsinne den klopfenden Achtelrythmus beibehält. ›Orest lügt, er hat seine Mutter erschlagen‹, hatte Gluck geantwortet, als jemand meinte, diese Begleitung entspreche nicht den Worten. Der dieser Szene folgende Chor der Furien und Rachegeister ist einer der wenigen aus Gouvy's Feder, die in jeder Beziehung auf der Höhe stehen. Er legt den Nachdruck nicht, wie es in Gluck's *Orpheus* geschehen, auf die Schilderung des Übermächtig-Furchtbaren, sondern betont das Unheimliche, Gespenstische

der wie Schlangen herankriechenden Gewissensstimmen. Im pp setzen die Stimmen nach kurzem Vorspiel ein:



jedesmal das Wort »Mörder« stark gedehnt herausbebend. Zu unablässig wirbelndem *fis* der Pauke erheben sich die Stimmen immer dringlicher und dringlicher, melodielos und starr, bis es in der Mitte, wo Orest aufschreit »O teurer Vater« und »Erbarmen«, zu einer eminenten dynamischen und rhythmischem Steigerung kommt, die an Gewalt der Gluck'schen nicht unterlegen ist, sie an Phantastik sogar übertrifft. Gegen Ende verliert sich die unheimliche Vision wieder ins pp und klingt in das oben bezeichnete Unheilmotiv aus. Die starke Inspiration, die dieser Satz verrät, setzt sich fort in dem Dialog Orests und Iphigeniens, der gleichfalls poetischen Schwung und dramatischen Sinn verrät und seine spannendste Stelle kurz vor dem Einsatz des Chors hat, da Orest, fast schon unfähig zu sprechen, unter vibrierenden Sechzehnteln des Orchesters die Worte »es war seine Gattin« herausstößt.

Eine Zeitlang in deutschen Konzertsälen beliebt war August Reißmann's *Wittekind* (um 1872). Das Oratorium hat in den Chören der Heiden und Christen, voran der frische »O Baldur ist herrlich« und die beiden Prozessionsgesänge Nr. 15 und 19, edle, wirkungsvolle Nummern, deren etliche durch schärfere musikalische Zuspitzung der religiösen Gegensätze mehr Durchschlagskraft erhalten hätten. Vortrefflich erfaßt sind die Charaktere Wittekinds und der heidnischen Seherin Ganna, deren Gesänge echt dramatischen Geist atmen. Einzelne Wendungen der Ouvertüre deuten auf Mendelssohn, schwache Versuche in Alliterationen des Textes auf Wagner. — Zu den fast ausgestorbenen Persönlichkeiten des gegenwärtigen Musiklebens in Deutschland, die sich das Oratorium von Anfang an als Spezialität auserkoren haben, gehört der seit 1866 als Loewe's Nachfolger in Stettin wirkende Karl Ad. Lorenz. Von den sieben in den Jahren 1870 bis 1907 entstandenen Oratorien seiner Feder ziehen fünf ihre Stoffe aus der Weltgeschichte: *Otto der Große* (um 1870), *Heinrich der Vogelsteller*, *Winfrid*, *Crösus* (um 1890), *Die Jungfrau von Orleans* (1893), schlagen also die Vierling'sche Richtung ein. Deutliche Zusammenhänge mit dieser zeigt namentlich der *Crösus.* Doch verläuft bei Lorenz im allgemeinen alles viel »oratorischer«; trotz entschieden dramatischen Fortgangs der Handlung ist jedesmal für genügende Verbreiterung und Verallgemeinerung besonderer Stimmungen gesorgt. In hervorragend schöner, an den antiken Tragödienchor erinnernder Weise geschieht das u. a. im *Crösus* durch den Schlußchor des ersten Teils »Im Wechsel verläuft das Leben des Menschen«. Er erklingt als Bestätigung der kurz zuvor gesprochenen Warnung Solons im Moment, als Crösus mitten im höchsten Glücksgefühl den Tod seines Sohnes erfährt, und leitet später stimmungsvoll auch das Ende des Oratoriums ein, wo Crösus, von Cyrus besiegt, auf dem Scheiterhaufen stirbt. Das tragische Schicksal des berühmten Reichen haben Dichter und Musiker mit gleicher innerer Hingabe gezeichnet. Nicht als Prasser und Verschwender, sondern als glückbegünstigter Mensch mit edlen Anlagen erscheint er, am sympathischsten an den Stellen im letzten Teil, die ihn im Gedenken an den toten Sohn zeigen. Die geliebte Sklavin Syrthis, eine musikalische Schwester der Vierling'schen Clythia und Lukretia, ist mit dankbaren Gesängen bedacht; ihre Entschleierungsszene im ersten Teil fällt des eigenartigen koloristischen Gewandes wegen auf. Bemerkenswerte Stimmungsschilderungen bringt der zweite Teil in der von geheimnisvollen *Ges*dur-Klängen beherrschten Szene im Tempel zu Delphi mit den Gesängen der Pythia und dem

orakelbefragenden Chor der Lydier, die sich zweimal zu einer kräftigen Steigerung »Päan! Päan!« emporarbeitet. Schwung und rhythmisches Leben atmet der mit Soli des Crösus durchflochtene Männerchor »Der Sieg beginnt«, während weichgestimmte Frauenchöre, mit denen Bruch und Vierling an exponierten Stellen der Handlung starke Wirkungen erzielten, eine Zierde des dritten Teils bilden. Gegenüber dem Oratorienerstling *Otto der Große* von Lorenz bedeutet dieser *Crösus* einen beträchtlichen Fortschritt. Dort bei aller Frische der Konzeption noch ein Anlehnen an ältere Formen unter Anwendung älterer Ausdrucksmittel — man möchte an einigen Stellen auf Marschner's »König Adolph von Nassau« als Vorbild raten —, hin und wieder ein Anklang an die kaum erst bekannt gewordenen »Meistersinger«, hier im jüngeren Oratorium ein persönlicher, ausgereifter Stil und selbständige, am Studium Wagner's erstarkte Formbehandlung. Abermals Fortschritte bedeuten dann *Die Jungfrau von Orleans* (1893; aufgef. 1897), eine sehr wirksame Komposition auf Textfragmente der Schillerschen Dichtung, und *Das Licht* (1907). In beiden zeigt sich ein kräftig ausgeprägter, doch nirgends outrierter moderner Stil, kenntlich vor allem in dem frei dahinströmenden, dem Sprachakzent genau angepaßten Fluß der Soli und dem um zahlreiche obligate Stimmen bereicherten Orchestersatze. Der Chor der Himmelsstimmen »In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren« zitiert den Geist Wagner's ziemlich deutlich herbei. Im übrigen fanden so dankbare Episoden wie die Kaiserkrönung in Reims, das Erscheinen der gepanzerten Jungfrau inmitten des Heeres, die Szene des Zusammentreffens mit dem Jüngling Lionel, ihre Visionen vor und nach der Berufung, endlich der packende Schluß mit Schiller's Worten »Kurz ist der Schmerz« usw. in Lorenz einen kundigen und poetisch empfindenden Ausleger, dem manche feine psychologische Charakteristik glückte. Der Stoff des zweiten Oratoriums lehnt sich äußerlich an das Vorbild der Haydn'schen Jahreszeiten, insofern es in vier Abteilungen: Nacht, Dämmerung, Morgen, Tag, den Segen des Lichts feiert und jeden der Teile durch einen schildernden Instrumentalsatz einleitet. Hinsichtlich schön erfundener, musterhaft durchgeführter Chöre steht es über seinen Vorgängern, und in der prächtigen Einheit seines Stils, in der dezenten Art, wie Ernst und Humor, Düsteres und Heiteres miteinander verbunden sind, darf es vorbildlich genannt werden. Gerade in diesem Punkte verdient das noch sinnfälliger auf Haydn zurückdeutende Oratorium *Von den Tageszeiten* (1904) von Friedrich E. Koch geringeres Lob. Milieu und Tendenz sind dieselben wie in den *Jahreszeiten*,

nur trat an Stelle von Lukas und Hanne ein verliebter Fritz und ein Ännchen; der Landmann verblieb. Der dankbare Stoff ist in eine Reihe von sinnigen, ernsten, lustigen und beschaulichen Bildern (auf eigene Worte) gefaßt; weder fehlt ein Trinklied, ein Wiegenlied, ein Tanzlied, noch ein Schnitterlied für Chor, noch das obligate bürgerliche Liebesduett. Nicht genug damit, wurden jedem der vier Teile noch vier »Legenden« d. h. Ausschnitte aus dem Leben Christi angefügt, die äußerlich durch entfernte Aufstellung der Singenden vom Hauptchore, innerlich durch abweichende kompositorische Behandlung und Orgeleintritt gekennzeichnet sind. Das ergibt eine gedrängte Fülle von einzelnen Szenen und Ereignissen, die die Musik nicht vorteilhaft beeinflußte. Auch wenn die Tonsprache des Komponisten origineller gewesen, würde es zu einem befriedigenden Ausschwingen der Stimmungen nicht gekommen sein. Die Gesamtwirkung ist überwiegend äußerlicher Art, und das Interesse heftet sich an einzelne anmutige Naturschilderungen und hübsche Details vornehmlich genrehafter Prägung.

In der ersten Szene, die eine Art Totentanz vorstellt, den die Trugbilder der Nacht hervorzauberten, berührt sich das Koch'sche Oratorium mit dem »Mysterium« *Totentanz* (um 1904) des Altonaer Komponisten Felix Woyrsch. Auch dies darf man als Versuch gelten lassen, die oratorische Schablone zu durchbrechen durch Aufsuchen neuer, romantischer Ideenverbindungen. Der Text reiht in äußerlich wirksamen Gegensätzen Szenen aus dem Menschenleben aneinander, um den Sinn des alten »media vita in morte sumus« zu zeigen, ist aber mit hohlen Phrasen überhäuft. Die Musik arbeitet mit den Mitteln der Gegenwart, ist glänzend im Klang und trotz rhythmischer Kompliziertheit von gesunden Sinnen getragen. Viele Partien, namentlich die außerhalb der Situation stehenden Chöre (Anfangs-, Schluß-Doppelchor), offenbaren ein starkes Talent für Massenwirkungen; andere gibt es, die den Mangel an Originalität bloßstellen: die schwache Landsknechtsepisode, die Spielmanns- und Gartenszene, wo längst verbrauchte, auch bei Koch schon anklingende musikalische Allerweltsrequisiten (Reigentanz unter der Linde, Dornröschenballade, Krönung des Spielmanns, nächtliches Geigensolo unterm Balkon der Liebsten mit gefährlichem Strickleiterexperiment) trotz modernen Gebarens der Musik nur noch das Interesse breiterer Schichten erregen können. Der Fall Woyrsch ist bezeichnend für eine gewisse Auffassung des Oratoriums in der Gegenwart, vor der bescheidentlich nur gewarnt werden darf. Sie führt abseits und bringt den Komponisten früher oder später Enttäuschungen ein. Es zeigt sich nämlich, und schon

öfter fand sich Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß der künstlerische Eindruck eines oratorisch aufgeführten Werkes (gleichgültig ob »Oratorium oder anders benannt) um so schwächer ist, je mehr sich der Komponist um möglichst große Deutlichkeit bei der Wiedergabe der Vorgänge, also um theatralische Wirkungen bemühte wie es hier der Fall ist. Der Titel »Mysterium«, den die Komposition trägt, ist nur ein der französischen Mode entlehntes Schönheitspflästerchen (s. S. 521 u. 448); denn abgesehen von den wenigen Sätzen, die der »Tod« in persona zu singen hat, handelt es sich nirgends um Mysteriöses, sondern im Gegenteil um das Alltäglichste, was unter besonderen Umständen einmal vorfallen kann. Daß jeder Mensch auf irgend eine Weise sterben muß, sei es im Kriege, sei es beim Sturze vom Balkon, in der Wiege, am Schreibtisch usw., wird niemand als sonderlich »geheimnisvoll« bezeichnen, noch dazu, wenn die Musik nirgends etwas zu raten übrig läßt. Hier liegt auch keine Allegorie nach Art der oft unheimlichen mittelalterlichen »Contrasti« (s. oben S. 21) vor, sondern einfach eine Dramatisierung gedanklich lose miteinander verknüpfter Novelletten. Zeiten, die ein starkes inneres Verhältnis zur Kunstform des Oratoriums hatten, kennen dergleichen nicht. Es fällt kaum schwer, aus den großen Meisterwerken oratorischen Charakters, von Carissimi und Schütz an über Händel hinweg bis Mendelssohn, Liszt und weiter, als obersten Grundsatz die Forderung herauszuschälen: das Oratorium gewähre der Phantasie des Hörers möglichst weiten Spielraum und vermeide jede Konkurrenz mit dem Musikdrama! Das ist heute stärker als je zu betonen, da man sich geneigt zeigt, die gesteigerte Realistik der Theaterkomposition ohne Bedenken auch aufs Oratorium zu übertragen. Die besten und erfolgreichsten Oratorien sind jederzeit — abgesehn von der Begabung des Komponisten — die gewesen, die der Phantasie die mächtigsten Flügel liehen, über die konkrete Begebenheit, über das Zufällige des Ereignisses hinauszudringen, also: etwas zu raten aufgaben. Daher kommt es, daß sich Allegorie und Wunder, Engel und Dämonen im Oratorium bis heute haben erhalten können, während sie aus der Oper bald verschwanden; daher bildeten heidnischer Mythos und christliche Legende von je die bevorzugtesten Stoffkreise der Oratoriendichter. Diesen freien Spielraum der Phantasie verkürzt man erstens, wenn man Gestalten vorführt, deren einfacher Charakter weder eine Entwicklung zuläßt, noch über das hinaus interessiert, was im Momente des Auftretens geschieht. Lukas und Hanne in den Haydn'schen *Jahreszeiten* sind äußerlich einfache Charaktere, nämlich Kinder vom Lande. Aber Text und Musik zeigen sie durchaus als Repräsentanten

einer gefühlvollen Menschengattung überhaupt. Sie singen nichts, was nicht allgemein menschliche Bedeutung hätte und jederzeit auch in ähnlicher Lage von anderen angestimmt werden könnte. Wenn dagegen in Koch's *Tageszeiten* das Aennchen folgende Strophen, und zwar musikalisch höchst entsprechend, singt:

> Peter, Michael, Jochen!
> Hört ihr faulen Schlingel nicht?
> Amsel, Drossel, Lerch' und Fink
> Tirilieren auf Flur und Matten,
> Und ihr schnarcht noch, wie die Ratten?
> Schämt euch! Auf und flink! . . .
> Ach was hat seine Not
> Mit so dreien Rangen;
> Früh den Trubel angefangen,
> Gehts dann bis zum Abendrot usw.

so ist das eben eins der vielen anmutigen Ännchen des deutschen Hauses, die tagaus, tagein ihre Brüder zur Schule rufen, uns aber in ihrer weiteren, gut bürgerlichen Existenz nicht im mindesten interessieren. Hier will der Hörer sehen, nicht nur hören. Wer hingegen fühlte die Aufforderung, sich Haydn's Hanne durch Bewegungen, Mienenspiel, Szene und belebte Umgebung zu ergänzen? Ähnlich in Woyrsch' *Totentanz* mit den Rös'chen und Friedeln verblichener Goldschnittlyrik. An solchen Gegenbeispielen zeigt sichs, daß das Oratorium als Kunstform unbedingt der Kategorie des Erhabenen zugehört und nichts duldet, was damit in Widerspruch steht. Das Komische und Humoristische ist von seiner Darstellungsweise ebenso ausgeschlossen wie das Gewöhnliche, Alltägliche; dies gehört in die Kantate oder ins Singspiel. Wo die Grenze des Zulässigen liegt, wo z. B. das Wiegenlied einer Mutter als echt oratorischer Bestandteil zu gelten hat (wie etwa in Weihnachtsoratorien), und wo es nur genrehaftes Füllsel bleibt (z. B. in Spohr's *Fall Babylons*), das zu entscheiden bleibt dem Feingefühl des Dichters und des Musikers überlassen.

Zweitens hemmt man die rege Mittätigkeit der Phantasie des Hörers durch grobe Deutlichkeit. Händel, im Punkte oratorischen Stils der idealste Wegweiser, verlegte im *Belsazar* die Katastrophe, nämlich Eroberung und Zusammenbruch der Königsburg nach dem Frevel, außerhalb der Handlung und deutete das Flammenschriftwunder nur mit zartesten Pinselstrichen an. Rubinstein dagegen läßt den babylonischen Turm allen Ernstes unter dem Toben des gesamten Orchesters auf dem Konzertpodium einstürzen, und Woyrsch schildert mit bewundernswerter Realistik den Untergang

Sardanapals mit seiner Geliebten im brennenden Königspalast. Ist fraglich, wo größeres oratorisches Stilgefühl zu suchen ist? Viel wichtiger als die ägyptischen Plagen sind Händel die Äußerungen des sie mit staunendem Entsetzen betrachtenden Volkes Israel, und das Regenwunder im *Paulus* nimmt gerade nur so viel Raum ein als nötig ist, um die Gefühlsergüsse des Chors zu motivieren. Selbst Haydn, dessen musikalische Zoologie so vielfach angefochten wurde, verliert keinen Augenblick aus den Augen, worauf es ankommt: den Ausdruck des Freudigerregten oder Mitgefühlten im Vokalpart. Sogar die Franzosen als geborene Schilderer haben diese Grenze des Oratoriums selten verwischt[1], und auch England, das bis auf die Gegenwart Händel'sche Traditionen hochhält, hat Fehltritte solcher Art vermieden. Nicht als ob realistische Schilderung aus dem Oratorium ganz verbannt wäre. Ob sie berechtigt ist oder nicht, hängt von dem Maße ab, in dem sie die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen abzieht, nämlich von den inneren Vorgängen, von der Psychologie der Einzelgestalten, oder — wenn das Ganze vorwiegend chorisch verläuft — von der »Psychologie der Massen«. Wäre in einer Oper »Die Sintflut« der Untergang der Menschheit zu schildern, so würde nichts im Wege stehn, Chor, Soli und Orchester in denkbar schärfster Realistik zu einem großen Musikgemälde zu vereinen; ein Oratorienkomponist dagegen würde richtigen Instinkt beweisen, wenn er zwar das Entsetzen der Menschheit realistisch schilderte, nicht aber in demselben Maße auch deren wirklichen Untergang, das Rollen der Wasserwogen, das Einstürzen der Gebäude usw. Diesen Instinkt besaß u. a. Saint-Saëns, als er im vorliegenden Falle den Chor einfach berichtend eintreten ließ und das elementare Ereignis selbst so dezent als möglich in Form eines symphonischen Satzes malte, wie es andere bei ähnlichen Gelegenheiten auch getan haben. — Damit hängt eine Kardinalfrage zusammen, die Frage: soll ein Oratorium nach dramatischen Grundsätzen angelegt werden oder kann es dramatischer Anlage entbehren. Die vorliegende Studie hat an der Hand der Geschichte nachzuweisen versucht, daß jede der beiden Möglichkeiten Geltung haben kann, daß zu gewissen Zeiten die eine, zu gewissen Zeiten die andere vorgezogen wurde, ja sogar daß beide kombiniert worden sind. Irgendwelche feste Grundlinien zu ziehen, ist unmöglich. Nur das eine darf ausgesprochen werden, daß ein buchstäblich dramatischer Verlauf im Sinne eines Bühnen-

[1] Am meisten vielleicht Massenet in der Kreuztragungsszene von *La vièrge* und in der Jerichoepisode von *La terre promise* (s. unten).

dramas das Wesen des Oratoriums zu zerstören droht. Konzertaufführungen von Opern sind kein Gegenbeweis, sondern Zeichen entweder dafür, daß der Geschmack vor den Toren der Notwendigkeit Halt macht, nämlich im Fall keine Bühne vorhanden ist, oder Proben aufs Exempel, deren Erfolg niemand verbürgt[1]. Bezeichnenderweise hat man ehemals zu Konzertaufführungen überwiegend solche Werke gewählt, deren Gefüge zum mindesten ebensoviel oratorischen als bühnenmäßigen Geist verraten: Akte aus Gluck'schen oder Spontini'schen Opern, den letzten Akt aus *Parsifal* usw., Werke also, in denen das spezifisch oratorische Ausdrucksmittel, der Chor, eine hervortretende Rolle spielt. Bei Opern ohne Chor bestrafte sich das Verfahren sehr bald von selbst. Wiederum kann als auf Muster oratorischer Technik immer nur auf Händel's Schöpfungen gewiesen werden, deren Inhalt zum größten Teile zwar dramatisch ist, ohne sie doch allen Ernstes zu »Dramen« zu machen. Die beste Auskunft über Händel's Auffassung vom Verhältnis zwischen Oratorium und Oper würde man von den Eingriffen erhalten, die er und sein Textdichter an den ehemals als Operntexte vorhandenen Libretti von *Semele* und *Herakles* vornahmen, eine Auskunft, die freilich schon ein oberflächlicher Vergleich seiner Oratorien und Opern gibt[2]. Gerade das Sprunghafte der Szenenfolge, das Unterbrechen der Handlung durch betrachtende oder die Situation vertiefende Chöre, das Umgehn wichtiger Momente etwa durch trockenen Bericht, — das sind Merkmale oratorischen Stils. Sie befördern den stimmungsvollen Eindruck, fordern zu subjektiver Anteilnahme an der Begebenheit heraus und lassen die ganze dem Zufall entrückte Macht eines über den Dingen waltenden Unpersönlichen spüren. Aus dem Spiel der beiden Gewalten: des Persönlichen, wie es sich in Worten und Handlungen der konkreten Einzelgestalten spiegelt, und des Unpersönlichen oder Überpersönlichen, wie es sich in den Äußerungen des Chors als dem Vertreter der Ideen- oder Begriffswelt darstellt, — aus dem Zusammenwirken dieser beiden Gegensätze entspringt der große und erhebende Eindruck, mit dem jedes echte Oratorium den Hörer entläßt.

[1] Dazu schon oben S. 5.

[2] Eine belehrende Gegenüberstellung des Oratoriums *Joseph* von Händel und der Oper *Joseph* von Méhul bringt H. Küster, Populäre Vorträge usw. a. a. O. S. 89 ff.

VII. Abschnitt.

Das ausserdeutsche Oratorium des 19. Jahrhunderts.

1. Kapitel.

Frankreich, Belgien und Holland.

1. Frankreich.

Einen in vieler Beziehung eigentümlichen Gang nahm die Entwickelung des Oratoriums in französischen Landen. Streng genommen kann überhaupt von einer Entwickelung gar nicht gesprochen werden; denn nach den Versuchen Charpentier's, die Gattung von Italien her einzubürgern[1], war sie auf mehr als hundert Jahre dort ausgestorben. Der Grund wird nicht so sehr im Mangel an geeigneten Sängerinstituten zu suchen sein, über die Frankreich in Menge gebot, soweit es sich um liturgische Musik handelte, sondern darin, daß der Franzose den in der Gattung liegenden leisen Widerspruch: dramatische Handlung ohne Bühne und Aktion nicht verwinden konnte. Die Richtung auf wirklich Geschautes, der Sinn für Augenfälliges, der Hang zur Bühne, zu Darstellung, Tanz und Dekoration wurzelte zu stark im Geiste der französischen Nation, als daß man sich durch ästhetische Reflexion über den Wegfall dieser Akzidentalia hätte hinwegsetzen können. In den von Philidor 1725 begründeten Concerts spirituels, die der Pflege geistlicher Musik gewidmet waren, führte man Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen usw. auf, — das Oratorium wurde hartnäckig ignoriert, und dem Publikum blieb unbekannt, was Italien, was Deutschland, was England mit Händel an großen Werken hervorbrachten[2].

Diese oratorienlose Zeit in der französischen Musikgeschichte erstreckt sich bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts. Sie

[1] S. oben S. 87.

[2] Daß die Verhältnisse nicht nur in Paris, sondern in ganz Frankreich so lagen, geht aus der oben S. 87 angeführten Äußerung Rousseau's im Dictionnaire de musique hervor.

nimmt ein ziemlich plötzliches Ende, als durch Gossec im Jahre 1773 die Pariser Concerts spirituels eine Reorganisation erfahren und nach Begründung der École royale de chant (1784) die Ausbildung von Chorsängern in großem Maßstabe in Angriff genommen wird. Jetzt tauchen, allerdings sporadisch, einzelne französische Meister mit Versuchen auf: F. J. Gossec selbst mit *La nativité, Saul* und *L'arche d'alliance* (1781); dann P. D. Deshayes mit *Les Maccabées* (1780), L. de Persuis mit *Le passage de la mer rouge* (1787) und *La conquête de Jericho*, L. F. H. Lefebure mit *Abel et Cain* und *Cambyse* (um 1785)[1], — sämtlich im Rahmen der Concerts spirituels. Von diesen Werken erregte Gossec's *Nativité* deshalb Aufsehn, weil bei der Aufführung im Dom der Tuilerien ein unsichtbarer Engelchor aus der Kuppelgalerie herab sang, während das Orchester unten weiterspielte, ein Effekt, den ein halbes Jahrhundert später Jul. Otto und Rich. Wagner in Dresden wieder aufnahmen[2]. Die Ereignisse der Revolution brachten die junge Bewegung wieder ins Stocken, und von nun an dauert es abermals längere Zeit, bis der Faden angeknüpft wird. Wohl erschien schon im Januar 1801 Haydn's *Schöpfung* im Pariser Opernhause und begeisterte, obwohl der Aufführung ein Attentat auf den ersten Konsul Bonaparte voraufgegangen war und die Aufmerksamkeit ablenkte, Musiker und Musikfreunde aufs höchste. Wohl erschienen sehr bald auch die *Jahreszeiten*, wenigstens in Bruchstücken. Aber keins der beiden Ereignisse gab das Zeichen zu einer liebevolleren Kultivierung der Gattung, in der Hauptstadt so wenig wie in der Provinz. Die beiden Fabrikarbeiten, die Christ. Kalkbrenner und W. Lachnith aus Stücken berühmter deutscher Meister zusammenflickten und unter den Titeln *Saul* (1803) und *La prise de Jericho* (1805) als Oratorien in der Oper aufführen ließen[3], werden kaum als Ausflüsse dringender Notwendigkeit angesehn werden können. Auch als 1828 die Société des concerts du Conservatoire ins Leben tritt, geschieht zunächst keine Wendung zum Besseren. Man greift jetzt allerdings häufiger zu Oratorienpartituren und läßt Mozart (*Davide penitente* 1841), Beethoven (*Christus am Ölberg* 1828 u. ff.), Händel (*Messias, Jud. Maccabäus* [1840], *Samson* [1841]), Ferd. Ries (*Sieg des Glaubens* 1839), Fr. Schneider (*Weltgericht* 1839) zu Worte

[1] Nur das Weihnachtsoratorium Gossec's scheint sich erhalten zu haben (Paris, Bibl. du Conservatoire); s. auch Fétis, Biogr. univ. und Eitner Quellenlexikon.

[2] S. oben S. 425.

[3] Fétis, Biogr. universelle, Art. Kalkbrenner.

kommen, doch niemals vollständig, sondern in mehr oder weniger dürftigen Fragmenten[1]. Und noch auffälliger erscheint, daß bis 1860 nur ein einziger französischer Tonsetzer vertreten ist: Josse, und selbst dieser nur mit einer Soloszene seines Oratoriums *La Tentation* (1846). Während Deutschland eine Flut von Oratorien über sich hinweggehen sah, herrschte in Frankreich allerorten Ebbe.

Dennoch lebte im ersten Drittel des Jahrhunderts ein Meister, dem das französische Oratorium fruchtbare Anregungen verdankt, nur darf man deren Niederschläge nicht innerhalb eines der offiziellen Musikinstitute der Hauptstadt suchen. Es war J. Franç. Lesueur. Bereits seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts hatte Lesueur sich mit dem Gedanken getragen, die Kirchenmusik zu reformieren und umzugestalten dadurch, daß er sie »dramatisch« mache, d. h. nach dem ihm einzig wahr dünkenden Grundsatze einer »art imitative et descriptive« behandle. Als echter Franzose hält er die Musik im innersten Grunde seiner Seele für eine Kunst der dramatischen Schilderung, mit der Hauptfähigkeit und Hauptbestimmung, zu »malen«. Lesueur begann zuerst bei der Messe und erregte Aufsehn und Widerspruch[2]. Hernach begab er sich ans Oratorium. Neun Werke ließ er drucken: zwei Passionsoratorien, drei sog. Krönungsoratorien (1804)[3], *Debora* (1828), *Oratorio de Noël* (1826), *Rachel, Ruth et Noëmi*[4], Schöpfungen, die geschichtlich insofern hochbedeutsam sind, als sich der Geist der liturgischen Dramen der gallikanischen Kirche des 11. und 12. Jahrhunderts in ihnen mit ziemlicher Deutlichkeit konserviert zeigt. Ihre Bestimmung nämlich ist, der entsprechenden feiertäglichen Messenmusik eingegliedert zu werden[5]. Infolgedessen

---

[1] s. die Statistik in A. Elwart's Histoire de la société des concerts du Conservatoire, I (1860). Aus dem Jahre 1854 berichtet die Revue musicale: »Was unsere erlauchte Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte anlangt, welche seit 22 Jahren besteht, so hat sie bei keiner Gelegenheit jemals ein ganzes Oratorium ihrem Publikum vorgeführt.« Dagegen scheint die von einem Liebhaberverein 1845 bewerkstelligte Aufführung des *Judas Maccabaeus* vollständig gewesen zu sein. Bei dieser Gelegenheit werden Klagen laut, daß man Händel so selten zu hören bekomme. Danjou, Revue de la musique religieuse, 1846, S. 109. Von Mendelssohn brachten die Konservatoriumskonzerte 1847 einen Chor aus *Paulus*, 1862 den *Elias*.

[2] Fétis, Biogr. univ. Art. Lesueur.

[3] Premier, deuxième, troisième Oratorio pour le couronnement des Princes Souverains. Gestochene Partituren, auch der übrigen, u. a. in der Hofbibl. München.

[4] *Debora*, *Rachel* und *Ruth* sind »Oratorio historique [et prophetique]« genannt, was an Carissimi's »Histoires« (s. oben S. 72, Anm. 1) erinnert.

[5] Laut Vorbericht zu *Debora* konnten aber die drei »historischen« Oratorien auch bei andern religiösen Zeremonien eingelegt werden. Dazu oben

wahren sie — mit Ausnahme der Krönungsoratorien, die einer besonderen Gelegenheit dienten — den Umfang kleinerer Stücke von der Dauer von etwa zwanzig Minuten. Der Text ist lateinisch und überwiegend der Vulgata entnommen. An altliturgischen Vortragselementen begegnet man der Chorpsalmodie und dem Antiphonengesang, während der größte Teil des Motivschatzes dem gregorianischen und kirchlichen Volksgesang des Mittelalters entnommen ist, ein Umstand, auf den der Komponist besonderen Nachdruck legte. Er war der seltsamen Ansicht, daß echt kirchliche Musik (d. h. Figuralmusik) sich nur auf der Basis altliturgischer Melodien und Akzente erheben könne [1].

Am überraschendsten zeigt sich die Renaissance des alten Drame liturgique als Verbindung von Drama und Gottesdiensthandlung in Lesueur's *Oratorio di Noël* [2]. Es ist nämlich dieses Oratorium nichts anderes als die große Doxologie, das Gloria der Weihnachtsmesse selbst, als Oratorientext behandelt und abschnittweise an Soli, Ensembles und Chöre der um die Krippe versammelten Personen (Engel, Frauen, Hirten) verteilt. Nur an wenigen Stellen fanden Texteinschiebungen statt. Nachdem das schlichte Kyrie unter Streichquartettbegleitung verklungen, folgt die Episode der Erscheinung der Engel auf dem Felde mit einer kleinen Instrumentalkoda und anschließendem breiten »Gloria in excelsis«; ein Instrumentalsatz »Appell des bergers et pasteurs des campagnes de Bethlehem« mit Bratschen und Hörnern leitet in ein kurzes Rezitativ des Engels »Nolite timere« über, worauf der Chor fortfährt »Laudamus te, benedicimus te« usw. Zwei heilige Frauen stimmen duettierend an der Krippe das »Gratias agimus tibi«, der Hirtenchor darauf das »Domine Deus« usw., ein Solosopran das »Qui sedes« an, das der Chor mit »Tu solus sanctus« usw. vollendet. Als Schluß fungiert eine »Hymne pastorale« auf den Text »Jam desinant suspiria«. Nahezu jeder der Sätze, die sämtlich delikat instrumentiert und namentlich reich sind an Harfenklängen, ist über eine andere liturgische Melodie oder über alte Noël-Gesänge gebaut, wie sie noch heute in manchen Gegenden Frank-
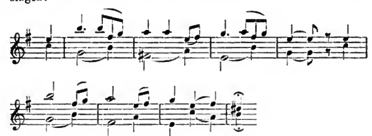
---

S. 9 ff., 16; auch S. 68 ff. Nach dem Berichte von Berlioz (Memoiren I, deutsche Ausg. 1903, S. 26) fanden die Aufführungen jeden Sonntag in der Kirche der Tuilerien unter Mitwirkung der Kgl. Kapelle und unter Beisein des Königs (Karl X.) statt, der sich beim »Ite missa est« zurückzuziehn pflegte.
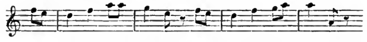
[1] Auch seine biblische Oper *La mort d'Adam* (1809) war nach Fétis (a. a. O.) auf eine Menge altorientalischer Motive gegründet.

[2] Nach Fétis 1826; die Vorrede des Herausgebers besagt indessen, daß die Subskription bereits im Juli 1824 geschlossen war.
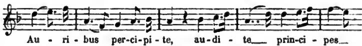
reichs fortleben. Besonders reizvoll gibt sich das »Or dites-nous Marie«, das Flöte und Klarinette als Pastoralthema vor dem Gloria singen:
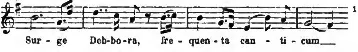


und die Melodie des alten Weihnachtsliedes:



die das Werk im Sinne eines Leitthemas durchzieht. — In *Debora* fehlen solche direkten altertümlichen Melodienzitate, aber zeilenlange Chorpsalmodien und unisone Chorrezitationen lassen über die liturgische Bestimmung keinen Zweifel. Das Ganze läuft ohne Unterbrechung in dramatischem Gange dahin. Große packende Chöre wechseln mit zarten Sologesängen. Als Introduktion steht eine Gewitterschilderung. Später spielen die Instrumente eine Marche lontaine und haben auch sonst, meist in großen Massen und mit Bevorzugung des Blechklangs, als Begleiter wichtigen Anteil. Der Stil Lesueur's ist jener romantisch zerrissene, impulsive, der auch seine Opernmusik auszeichnet, reich an unvermittelten Tempogegensätzen, an spannenden Fermaten und Generalpausen, an scharfen rhythmischen und dynamischen Kontrasten; es ist derselbe, den hernach Lesueur's größter Schüler, H. Berlioz, fortbildete. Im Ganzen betrachtet, macht das Oratorium den Eindruck eines um zwei Jahrhunderte vorgeschrittenen Oratoriums von Carissimi; ja aus großen Chören wie »Roß und Reiter hat er ins Meer gestürzt« und dem mächtigen Schlußsatze, der noch einmal unter gewaltsamer Hervorhebung des Wortes »tremor« den Sieg Israels über die Feinde schildert, scheint der Geist des großen Römers leibhaftig aufzusteigen. Selbst Carissimi's Historicus, hier unbezeichnet, fehlt nicht. Zwei Melodieproben mögen Lesueur's halb italienischen Arienstil und französische Deklamation lateinischer Texte belegen. Debora singt:



Das marschmäßige Lied »Surge Debora« des Leviten, einst als das schönste der ganzen Partitur gerühmt, beginnt:



[1]

Noch weiter ins Mittelalter führt Lesueur mit den drei Krönungsoratorien, die zuerst 1804 bei der dreitägigen Krönung Napoleons erklangen, später bei der Krönung Karls X. 1824 in Reims wiederholt wurden und je fünf Stunden dauerten. Zwei Zeremonien schlingen sich hier fortgesetzt ineinander: das Hochamt in seiner typischen Gestalt mit Choral- und Figuralmusik und die zwischen hindurch stattfindende Krönungszeremonie. Im Jahre 1804 lieferte Paisiello, im Jahre 1824 Cherubini die dazu gehörige Messenmusik. Von dem ungeheuren Glanze, dem mittelalterlichen Prunk, der in diesen Tagen entfaltet wurde, von dem beispiellosen Ineinanderarbeiten von Klerus und gekröntem wie ungekröntem Laienstand geben die Kommentare vor jeder Nummer der Partituren einen Begriff[2]. Lesueur's Musik, auch ihrerseits in außerordentlichen Proportionen gehalten und durch glänzende Mittel zur Ausführung gebracht[3], begleitete fortlaufend die feierlichen Ein- und Umzüge

[1] Berlioz, als Jüngling entzückt von den Oratorien von Lesueur, beurteilt sie später mit folgenden Worten (Memoiren, I): »Lesueur behandelte mit Vorliebe jene köstlichen Episoden aus dem Alten Testament, wie Naëmi, Rahel, Ruth und Boas, Deborah usw., denen er mitunter so recht antikes Kolorit gegeben hat, daß man beim Hören die Dürftigkeit der musikalischen Unterlage, seinen eigensinnigen Hang, in Arien, Duetten und Terzetten den alten italienischen Stil nachzuahmen, und die kindische Schwäche seiner Instrumentierung vergißt.«

[2] Wenigstens eins dieser Kommentare (zur 2. »Scène religieuse« des 2. Oratoriums) sei hier mitgeteilt. »Pendant ces chants de joie et ce chœur populaire le cortège précédent rentre: l'un des cardinaux porte le livre d'or des antiques prophéties de la bible, le clergé l'huile sainte, le grand Connétable le sceptre, les maréchaux l'épée et la couronne, le chef des tribunaux la main de justice. — Le cortège précédé de la Croix et de l'antique Oriflamme, marche solemnellement jusqu'au grand autel, où sa sainteté prend successivement le livre d'or, l'huile sainte, le sceptre &c. qu'elle dépose sur l'autel, et ensuite reprend sa place, ainsi les personnes composant le cortège. — Pendant cette dernière cérémonie où les actions sont mesurées sur la musique, la peuple et ensuit les représentants du sacerdoce, chantent le chœur suivant *Ter sancte Deus! Exaudi nos!*« usw.

[3] Es nahmen 400 Sänger und 300 Instrumentisten teil.

der Geistlichkeit und Aristokratie, das Überreichen und Weihen der Kroninsignien, die Ableistung des Eids, die Salbung usw.; fast daß sie sich von Takt zu Takt, bis herab zu den Handbewegungen der Priester, der unten im Kirchenschiff vor sich gehenden Handlung anschließt. Geistlichkeit, bestellter Sängerchor und Volksgemeinde griffen abwechselnd mit Gesängen ein, genau wie in altfranzösischen Mystères. Die Texte sind den Büchern der Propheten, den Psalmen und Kirchenhymnen entnommen und verteilen sich umschichtig an Chöre und Doppelchöre, Ensembles und Soli. Mit bewundernswürdigem Geschick und nie versagender Phantasie hat Lesueur das Riesengebäude seiner Musik aufgerichtet und in denkbar größter Vielseitigkeit alle Mittel der Chortechnik aufgewandt, um fortwährend neue Effekte zu haben. Liturgische Elemente stechen wiederum am meisten hervor. Vom unbegleiteten Stammeln eines Solisten an bis zum doppelchörigen Antiphonenruf, vom homophon deklamierten Chorsatz an bis zum streng durchgeführten Kanon ist alles, was die römische Kirche in Choral- und Figuralmusik je an gottesdienstlichen Musikformen zustande gebracht, aufgenommen worden, dazu vermehrt um die damals modernsten Wirkungen der Chor- und Orchestertechnik. Da taucht, während drunten am Altar der Kaiser seinen Eid leistet, an einer Stelle alles in Klänge dunkler Mystik unter, brausen an einer anderen die Harmonien wie ein Feuerstrom über einem gregorianischen Cantus firmus dahin; hier scheint alles wie ein monotones Hinbeten der Gemeinde, dort blitzen Klänge der Ecclesia militans auf; hier tönen feierliche althebräische Melodien, dort altchristliche Hymnen hinein, hier schweigen die Stimmen, sprechen die Instrumente oder umgekehrt: ein fortwährendes Hin und Her der verschiedensten Ausdruckselemente, — für den Musiker, der es mit anhört oder liest, ein verwirrendes Schauspiel von Großartigkeit und Exzentrizität!

Diese Kraftleistungen Lesueurs bildeten Ausnahmen. Mit der Gelegenheit, für die sie bestimmt waren, schwand ihre Bedeutung. Doch auch die übrigen seiner Oratorien vermochten nicht Schule zu machen; wenigstens ist von bedeutenderen Nachahmungen aus der nächsten Zeit — abgerechnet nichtoratorische Schöpfungen wie das Requiem von Berlioz — nichts bekannt geworden. Trotzdem darf Lesueur als Vater des neueren französischen Oratoriums gelten. Denn was dieses auszeichnet: Anknüpfen an liturgische (spezifisch katholische) Gesangsformen, Hereinziehen altkirchlicher Melodien (einschließlich geistlicher Volksweisen) und Bestreitung großer und wichtiger Teile durch selbständige Instrumentalmusik, — das ist bei ihm vorhanden, zum Teil schon konsequent durchgebildet.

Bis zum heutigen Tage hat das französische Oratorium mehr oder minder Eigentümlichkeiten gewahrt, die auf seinen Zusammenhang mit den gallikanischen Liturgiedramen des Mittelalters weisen. Rein äußerlich prägt sich das dadurch aus, daß bis in die neueste Zeit hinein französische Komponisten ihren Werken den Nebentitel »Mystère« geben[1]. Als Mystères sind sie tatsächlich dadurch gerechtfertigt, daß in den meisten Fällen hervorstechend wunderbare Stoffe, Themen mit mystisch-romantischem Einschlag gewählt sind. So wendet man sich z. B. mit Vorliebe dem Thema »Verstoßung aus dem Paradiese« zu, wo Gottes und Satans Stimme romantische Einkleidung fordern (Kompositionen von Fél. David, Elwart, Massenet, Dubois, Mériel); man knüpft an die wunderbaren Begebenheiten der Geburt und Jugend Christi an (Elwart, Berlioz, Maréchal, Saint-Saëns, Thomé), oder an die Passion und Erlösung (Gastinel, Manry, Dubois, Massenet, d'Jndy, C. Franck, Doret, Gautier, Gounod). Man zieht ferner das »Jüngste Gericht« (Weckerlin, Gastinel) oder die »Sündflut« (Elwart, Saint-Saëns) mit ihren Schrecken heran. Selbst bei Stoffen wie *Saul* (Gastinel), *Moses* (David, Boisdeffre, Massenet [*La terre promise*]), *David* (Gilson), *Tobias* (Gounod) wird gern der Nachdruck nicht auf klar durchgeführte Gegenständlichkeit, sondern auf geheimnisvoll verschleierte Deutung der Ereignisse gelegt, etwa durch Einführung von Engel- oder Dämonenstimmen. Dieser Umstand, der das französische Oratorium deutlich als Kind der jungen Romantik herausstellt, beweist schon, daß Händel's Oratorien ohne Einfluß geblieben waren. Im Ganzen genommen beträgt das, was Frankreich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts an Oratorien beigesteuert hat, kaum ein Fünftel der deutschen oder englischen Literatur. Das meiste beschränkt sich auf Paris. Im vierten und fünften Jahrzehnt hatte man hier im Anschluß an Lesueur's Reformversuche eifrig begonnen, der altklassischen Kirchenmusik ein Heim zu bereiten in der Hoffnung, damit auch die Kirchenmusik der Gegenwart zu befruchten. Die besten Geister der Nation nahmen Anteil an dieser Bewegung, voran die St. Simonisten und ihre Freunde, die auf Grund ihrer Anschauung von der engen Zusammengehörigkeit von Kunst und Religion in den dreißiger Jahren von einer neuen herrlichen Kirchenmusik schwärmten. Aus den Biographien Liszt's und Chopin's weiß man, wie mächtig die Strömung, den mystisch-ekstatischen Geist des Altkatholizismus wieder zu erwecken, die Künstler dieser Zeit

[1] Die Bezeichnung »Oratorio« erscheint selten; häufiger »Drame (Trilogie) sacré«, »Scènes bibliques« u. a.



ergriff und viele von ihnen geradezu geneigt machte das Priesterkleid zu nehmen. Mit Wort und Tat stand man für eine kirchenmusikalische Renaissance ein[1]. An Charles J. Vervoitte (1842) und Fél. Danjou (1844) als Wortführern schlossen sich andere mit Reformschriften, Vorschlägen und Publikationen älterer Musik, und namentlich Vervoitte ist es zu danken, daß sich in Paris um 1850 eine Société de Sainte Cécile, später 1862 die Société académique de musique réligieuse et classique konstituierte, um in regelmäßigen historischen Konzerten entsprechend aufklärend und fördernd zu wirken. Das Oratorium freilich scheint von den Programmen dieser Institute ausgeschlossen gewesen zu sein. Wenigstens wird berichtet, daß Versuche damit sehr bald abgebrochen wurden, angeblich, weil nicht genug Dilettanten vorhanden waren, die es über sich brachten, die langwierigen Strapazen der Einstudierung großer Chorwerke freudig auf sich zu nehmen[2]. Auch als um weniges später Bourgault-Ducoudray Aufführungen durchzusetzen versuchte, kam es nicht über einen einmaligen Vortrag von *Acis und Galathea*, des *Alexanderfests* und einer Bach'schen Kantate[3]. Die wenigen Werke oratorischer Art, die Paris von 1840—1860 zu hören Gelegenheit hatte, verschwanden, ohne merkliche Spuren zu hinterlassen. Félicien David's *Mose au Sinai* (1846), obwohl in »großem und elegantem Stil« geschrieben, fand wegen der »Strenge der Stoffwahl und dem Mangel an eingänglichen Melodien« ebensowenig Beifall wie sein »Mystère« *Eden*, dem die politischen Ereignisse des Jahres 1848 zum Verhängnis wurden[4]. Der fleißige Konservatoriumsprofessor Ant. E. Elwart versuchte mit vier Werken durchzudringen: *Noë ou le Déluge universelle* (1845, als »Oratorio-Symphonie en 4 parties« bezeichnet), *La naissance d'Ève* (1846), *Les noces de Cana* (»Mystère«) und der »Symphonie vocale« *Ruth e Booz*[5]. Fr. Eug. Gautier führte um

[1] Liszt selbst griff zur Feder und schrieb 1834 einen Aufsatz über »Zukünftige Kirchenmusik«, Schriften Bd. II.

[2] C. Saint-Saëns, Harmonie und Melodie, Deutsche Ausgabe [1905], S. 180. Eine Ergänzung dazu bildet die Tatsache, daß auch die neueren französischen Oratorien nicht nur verhältnismäßig kurze Chorpartien haben, sondern überhaupt in kleinerem Rahmen gehalten sind als z. B. die deutschen oder englischen. Vielfach gehen sie nicht über die Kantatenform hinaus.

[3] Saint-Saëns, a. a. O.

[4] Fétis, Biogr. univ. Art. David.

[5] Das Thema *Ruth* scheint um diese Zeit besondere Beliebtheit in Frankreich besessen zu haben, denn außer Lesueur und Elwart brachte auch Cés. Franck 1846 seinen oratorischen Erstling unter diesem Titel heraus. 1869 folgte Henry Litolff mit einem biblischen Idyll gleichen Namens (*Ruth e Booz*).

1850 einen *Tod Jesu* auf, Charles C. Manry um 1855 ein »Oratorio« *Les Nachtez* und ein »Mystère« *Les disciples d'Emmaüs* für drei Solostimmen, Chor und Orchester; wenige andere folgten[1]. Was in der Provinz geschah, war scheinbar von noch geringerem Belang. Nach außerhalb gedrungen ist nur das zweiteilige Miniaturoratorium *La fuite d'Egypte* (1835) des in Lille wirkenden Ferd. Lavaine[2], das in einfachen Formen mit anspruchsloser Melodik Israels Freude über den Auszug aus Ägypten feiert und von einer längeren Instrumentalintroduktion, Pharaos Überfall und Tod in den Fluten schildernd, eingeleitet wird. In Paris selbst setzte das Oratorium erst grüne Zweige an seit dem Jahre 1873, da Ch. Lamoureux die Société de musique sacrée, einen Verein zur speziellen Pflege des Oratoriums gründete, und wenige Jahre später auch J. E. Pasdeloup in seinen populären Konzerten Oratorien zur Aufführung brachte. Seitdem hört das sporadische Erscheinen französischer Beiträge auf und macht einer gewissen Regelmäßigkeit Platz. Das wirkte schließlich auch auf die Provinz zurück, wo in größeren Städten nunmehr häufiger Oratorienkonzerte stattfinden. Seit 1900 boten auch die von d'Harcourt in der Kirche St. Eustache geleiteten Oratorienkonzerte bequeme Gelegenheit, die Literatur kennen zu lernen.

An der Spitze der neueren Oratorienromantiker Frankreichs steht Hector Berlioz mit seiner »Trilogie sacrée« *L'enfance du Christ* (1854), einem kurzen dreiteiligen, deutschen Leistungen gegenüber bescheidenen Werkchen auf eigene Worte[3]. Der Schüler Lesueurs ist nicht zu verkennen, zumal nicht im ersten Teile (»Herodes«), wo auf lange Strecken derselbe brüske Opernton herrscht, der bisweilen bei Lesueur verstimmt. Bezüglich des zweiten Teils darf zum Vergleich auf Stellen aus des Lehrers Weihnachtsoratorium gewiesen werden; er ist auf einen zarten pastoralen Grundton gestimmt und enthält in den Partien, wo die Instrumente allein in die Nacht hinaussingen, überaus sinnige Wendungen. Berlioz schildert da die Flucht der heiligen Familie

[1] Aloys Klein, Le martyre de la vierge Eulalie (»Drame religieux«); Pr. Saint-Arod, La fin des temps (»Ode-oratorio« in 4 Teilen). Textbücher in der Bibl. Fétis in Brüssel.

[2] Der gestochene Klavierauszug erschien in Paris und Lille; Exempl. u. a. in der Kgl. Bibl. Dresden. Eine Analyse von H. Berlioz in der Revue et gazette musicale 1837.

[3] Vorangegangen war in der Mitte der zwanziger Jahre ein kleines, wohl auf Lesueur's Anregungen hin entstandenes lateinisches Oratorium *Le passage de la mer rouge*.

und traf einen Ton, der gerade diesem Abschnitte seines Werkes auch im Auslande und bis in die Gegenwart hinein Sympathien gewonnen hat. Der schlichte altertümelnde Kirchenchor »Il s'en va loin de la terre« beim Scheiden der heiligen Familie wurde außerdem bekannt dadurch, daß Berlioz ihn 1850 dem Publikum als Komposition eines fingierten Kapellmeisters aus dem 18. Jahrhundert vorsetzte und dabei solange Schmeichelhaftes, selbst aus dem Munde seiner Gegner, zu hören bekam, bis er Farbe bekannte[1]. Nachfolge hat aber auch Berlioz nur in geringem Grade gefunden[2], und der Geschichtsschreiber sähe sich nun gezwungen, mit einem Sprung über zwanzig Jahre hinweg in die siebziger Jahre zu treten, um den Faden wieder anzuknüpfen, wenn nicht in der Zwischenzeit ein Werk entstanden wäre, das zwar weder auf französischem Boden, noch für Franzosen geschrieben wurde, doch aber so unmittelbar in französischer Kunstanschauung wurzelt, daß es einzig an dieser Stelle zur Erwähnung kommen kann: Liszt's *Christus*.

Der *Christus* von Franz Liszt, um 1866 komponiert, zum ersten Male fragmentarisch 1871 in Wien, dann vollständig 1873 in Weimar aufgeführt, ist kein Oratorium im herkömmlichen Sinne, sondern eine Art liturgisches Mystère, wie es Lesueur anstrebte aber nicht vollendete. Zunächst fallen äußerliche Vergleichspunkte auf. Hier wie dort Wahl des Lateinischen als Kirchensprache. Hier wie dort reichliche Benutzung liturgischer Melodien, altertümlicher Gesangsformen, Nebeneinanderstellen moderner und archaisierender Wendungen. Hier wie dort selbständige schildernde Instrumentalsätze, überhaupt starke Anteilnahme des Orchesters. Man könnte vielleicht noch weitergehn und bei Liszt ein ähnlich starkes Interesse für Kontraste konstatieren z. B. in der Harmonik (Kirchentonarten und moderne Harmonik), im Chorsatze (liedförmige Homophonie neben verzweigtester Polyphonie), im Sologesang (gregorianische Rezitation neben gebundenem modernen Sprechgesang). Der gemeinsame Quell dieser Auffassungen lag natürlich in der katholischen Konfession beider Tonsetzer und in ihrem Streben, der Kirchenmusik von innen heraus neues Leben, neue

---

[1] Es handelte sich bei dieser Mystifikation — zur Ehre des französischen Publikums sei's gesagt — keineswegs um das ganze Oratorium; vgl. auch Berlioz, Memoiren II (deutsche Ausgabe 1905), S. 323.

[2] Auf Anregung seiner *Enfance du Christ* sind im Auslande vielleicht Niels-Gade's *Flucht nach Ägypten* (um 1860), *Die heilige Nacht* (um 1866), Ferd. Hiller's bibl. Idyll *Rebekka*, Max Bruch's kurze *Flucht der heiligen Familie* (um 1863) und C. Reinecke's *Flucht nach Ägypten* (Männerchor) zu setzen.

Anregungen zuzuführen. Das Prae hierin kommt sicherlich Lesueur zu, und nur wenn man die eigentümliche Art der Durchführung der Ideen und die musikalische Erfindung an sich betrachtet, neben der die des Franzosen freilich stark verblaßt, kann man bei Liszt von wirklichen Neuerungen sprechen. Abgesehen davon, herrscht im *Christus* eine ideelle Einheit der Konzeption, zu der sich Lesueur nie hat aufschwingen können. Nichts wäre jedenfalls irreführender, als die Schöpfung ohne weiteres vom Standpunkt der Händel'schen oder des deutschen Oratoriums, etwa von dem des *Messias* oder Kiel's *Christus* aus zu betrachten. Man gewinnt zu ihr vielleicht die richtigste Stellung, wenn man sie — mag es auch wie ein crimen laesae majestatis klingen — als eine Art höherer Ausstattungsmusik ansieht, nämlich zu einem ungesehn sich abspielenden liturgischen Drama. Liszt führt hier nicht, wie manche behaupten, auf Filippo Neri, sondern auf die Mysterien des Mittelalters zurück, obwohl der *Christus* ebensowenig »Drama« ist wie Lesueur's oben besprochenes Noël-Oratorium. Ein Blick in die Partitur mag diesen Standpunkt rechtfertigen.

Der gesangliche Hauptteil des in 14 Nummern zerfallenden Oratoriums besteht aus allbekannten kirchlichen Gebeten, Hymnen und Sequenzen: Nr. 2 Gloria in excelsis Deo, Nr. 3 Stabat mater speciosa, Nr. 6 Seligpreisungen, Nr. 8 Tu es Petrus, Nr. 10 Hosanna, benedictus qui venit, Nr. 12 Stabat mater dolorosa, Nr. 13 Osterhymne O filii et filiae und Nr. 14 Resurrexit mit Christus vincit usw. Ihre Reihenfolge prägt den Fortgang der Ereignisse im Leben und Wirken Christi von der Geburt an bis zur Auferstehung deutlich aus, aber eben nur symbolisch, im Spiegel liturgischer Gesangsformen, nicht im Bilde tatsächlichen dramatischen Geschehens. Der Hörer wird also aufgefordert, diese einzelnen Nummern jedesmal im Sinne der betreffenden Episode aus Christi Wirken zu interpretieren, z. B. die Seligpreisungen als liturgischen Kommentar zur Szene der Bergpredigt, das Stabat mater als ebensolchen zur Szene am Kreuz usw. Dabei wird es niemandem verwehrt werden können, sich eine feierliche Aufführung der Christuslegende nach Art des mittelalterlichen Kirchendramas vorzustellen, zu der Liszt's Musik teils als »Begleitung«, teils als liturgische Ergänzung dient. Ihre Rechtfertigung fände solche Auffassung vor allem auch in der außergewöhnlichen Rolle, die die selbständige Instrumentalmusik im *Christus* zu spielen berufen ist. Sie nimmt über ein Drittel der ganzen Partitur, darunter drei umfangreiche Nummern, für sich allein in Anspruch. Unbefangen Herantretende möchten sogar billig verwundert sein, wie Liszt's Momente wie

die Engelsverkündigung, das Pastoralkonzert an der Krippe, den Marsch der heiligen drei Könige im ersten Teile, den Meeressturm im zweiten Teile mit so unverhältnismäßiger Breite und Behaglichkeit hat schildern können, da doch ihr Inhalt gegenüber dem, was der gewaltige Stoff einer Christustrilogie sonst an bedeutenden Ereignissen bot, offenbar nur nebensächlichen, um nicht zu sagen malerischen Wert hat. Gerade hierin zeigt sich eben das starke Hinneigen Liszt's zu französischer Kunst, und es bedarf nur eines einzigen Griffs in die Literatur von Berlioz bis Massenet, um für ähnliche Neigungen eingeborener französischer Tonsetzer Belege zu haben. Will man nicht annehmen, daß Liszt in der ersten Abteilung in Verlegenheit um andere Bilder gewesen und nur aus unbezwingbarer Neigung zur Programmusik die Gelegenheit zur Orchesterschilderung ergriffen, so bleibt nur übrig zu vermuten, ihm habe tatsächlich der Gedanke an ein liturgisches Kirchendrama vorgeschwebt[1]. Hierin liegt der wesentliche Unterscheidungspunkt zu Händel's *Messias*. Bei Liszt handelt es sich um ein fortgesetztes Bezugnehmen auf liturgische Zusammenhänge, bei Händel um ein von gottesdienstlichen Vorstellungen völlig unabhängiges Sichversenken in die Heilsbegebenheit; hier deutsch-protestantische, dort französisch-katholische Auffassung — beide nur auf einzelne Strecken hin gänzlich vereinbar. Daher geht auch Liszt nicht auf eine so subjektive Auslegung des Textes aus wie etwa Beethoven in der Missa solemnis, sondern wahrt bei aller schwärmerisch-innigen Hingabe eine gewisse Objektivität: er monumentalisiert die religiösen Gefühle, bannt sie in gewisse zeremonielle Ausdrucksformen. Denn was sind die »Seligpreisungen« Nr. 6 anders als ein getreues musikalisches Abbild jenes uralten Brauchs, da der Priester inbrünstig sein Gebet spricht und es Zeile um Zeile vom Volke oder Knabenchor respondieren läßt?[2]. Worauf beruht die Komposition des Stabat mater speciosa, des Gloria, des Hosanna benedictus sonst als auf einer Nachbildung von Chorpsalmodien, als auf einer genial erfaßten und wunderbar durchgeführten Verherrlichung einzelner Abwandlungen des katholischen Gottesdienstes sichtbarer wie hör-

[1] Es sei dabei auch auf Beischriften an gewissen Stellen der Partitur verwiesen wie »Et ecce stella quam viderant in Oriente antecedebat eos« und »Apertis thesauris suis, obtulerunt Magi Domino aurum« usw. Ähnliche Andeutungen, die auf Bühnenvorgänge Bezug nehmen, finden sich auch in Lesueur's Partituren.
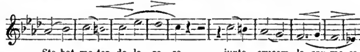
[2] Diese Nummer des *Christus* war schon 1859 ohne Rücksicht auf das erst später begonnene Oratorium geschrieben und zwar in Rom. Ein Vergleich mit den oben (S. 70) erwähnten »Seligkeiten« aus Carissimi's *Martyres* lehrt, wie stark die alte Tradition in der Gegenwart fortlebte.

barer Art? Gegen solche Anspielungen auf Liturgisches wehrte sich Beethovens Natur, ausgenommen wenige Stellen seiner Missa; für Liszt, den Priester, waren sie das Natürliche und Selbstverständliche. Daher wird eigentlich auch nur derjenige wahrhaft tiefe, über die Bewunderung des rein Musikalischen hinausgehende Eindrücke von Liszt's Schöpfung mitnehmen, dem, wenn er selbst das Bekenntnis mit dem Komponisten nicht teilt, gegeben ist, sich in die Mystik des katholischen Gottesdienstes, dessen Abglanz es ist, zu versenken und Schritt für Schritt sich willig von der stimmungsbildenden Kraft seiner Kultusformen anregen zu lassen.

Nur zweimal geht Liszt über diese durch die ganze Art der Darstellung gebotene Objektivität hinaus: im Stabat mater dolorosa Nr. 12, und zwar vor allem im »Inflammatus«, wo die zuvor verhaltene Leidenschaft plötzlich als eine ganz persönliche, alles überflutende hereinbricht, und im Gebete Christi am Ölberg (»Tristis est anima mea«). Es könnte gefragt werden, ob Liszt recht getan, die Ölbergszene in solcher Gestalt aufzunehmen. Wenn ihr bei Aufführungen von vielen nur mit geteilten Gefühlen entgegengesehn wird, so liegt das einmal an dem unerwarteten Sprung, der damit aus der Sphäre des bis dahin Unpersönlichen, Allgemeinmenschlichen in die Region des Wirklichen und Tatsächlichen vollzogen wird, das andere Mal an der allzu großen Deutlichkeit, mit der ungeachtet des versöhnlich-kraftvollen Schlusses im Gesange diese schwächste aller Stunden im Leben Christi ausgemalt ist. Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit älteren Hamburger Passionen auf, wo das Seufzen und Quälen, das Ringen und Zittern des Gottmenschen, also das Theatralische der Stelle, zum Hauptproblem der Darstellung wurde. Mancher hätte vielleicht eine kürzere und schlichtere Einkleidung dieser Worte, ohne instrumentalen Pomp, ja wohl überhaupt eine andere Andeutung des Passionsabschnitts lieber gesehn.

Über die Eigentümlichkeiten der Liszt'schen Diktion ist schon früher (S. 435) gesprochen worden; die des *Christus* im besonderen hat von Nohl, L. Ramann, Kretzschmar u. a. liebevolle Auslegung erfahren. Es darf daher ein kurzer Hinweis genügen. Liszt hat keine der älteren und jüngeren Kirchenmusikformen ganz ignoriert, keine aber auch ohne beträchtliche Änderungen herübergenommen. Frei wächst ihm alles unter der Hand herauf, nirgends auch nur auf Augenblicke an gangbare Schemata erinnernd. Als formzeugende Elemente benutzt er vornehmlich architektonische Mittel: die Sequenzbildung größten Maßstabs, und die thematische Variation, die Umbildung eines Grundthemas. Mit Hülfe beider exponiert er, steigert und
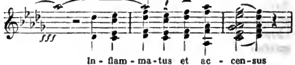
kulminiert er, verbindet er, rundet ab und beschließt er große wie kleine Abschnitte. Was an leichter Faßlichkeit dabei geopfert wird, wird an Eindringlichkeit und Poesie gewonnen. Den größten Triumph feiert diese thematische Arbeit Liszt's, die schon in der *Legende von der Heiligen Elisabeth* mit so viel Glück angewandt war, in der herrlichen, unausgesetzt Neues zu Neuem fügenden Instrumentaleinleitung und im »Stabat mater«, dem Glanzstück der Partitur. Als thematische Grundlage dieses Satzes dient die alte Originalweise der berühmten Sequenz des Jacopone:



Vom Chore fünfstimmig nachgebetet, geht sie unter Begleitung einer chromatisch klagenden Oberstimme zunächst in die Mittelstimmen über, um dann auf Augenblicke zu verschwinden. Alsbald taucht sie in Viertelbewegung und in Terzen geführt, gleich darauf in Verlängerung auf, erfährt dann (im Baßsolo) merkliche Umgestaltung in das eindringliche, scharfe:



während Bruchstücke mit der übermäßigen Sekunde *as h* von Stimme zu Stimme wandern. In immer neuen, aus feurig strömender Phantasie geborenen Wendungen verhaltenen und offenen Schmerzes geht es sodann zu dem tröstlichen *E*-dur Altsolo »Eja mater, fons amoris«, das innerhalb acht Takte vom hohen *e* bis zum tiefen *cis* auf »lugeam« herabsinkt. Die Durchführung übernimmt der Chor. Aber sehr bald schon, bei »sancta mater«, tritt das Schmerzmotiv abermals in Kraft; es beherrscht von hier an auch das Nächste, eine freie Wiederholung des Vorangegangenen, nicht ohne in neuen, überraschenden Varianten gezeigt zu werden. Endlich macht sich die gedrückte Stimmung gewaltsam Luft in dem vom aufflammenden Orchester unterstützten:



einem gewaltigen Tonbild, das seine mitfortreißende Macht um so unwiderstehlicher übt, als es durch eine nur kurze Steigerung (Tempobeschleunigung) vorbereitet wird und sich sofort wiederholt. Die Art, in der es später ausklingt und wie sich die Stimmung wieder ins alte Gleis zurückbegibt, wie noch einmal der alte Schmerz gestreift wird und endlich die Freuden des Paradieses in ätherischen Klängen widertönen bis bin zum selig hingehauchten Amen, das darf als unwiderlegliches Zeugnis für Liszt's schöpferische Potenz gelten. Von ähnlicher Monumentalität ist der Schlußchor des Oratoriums mit der leider nicht ganz zur Fülle ausreifenden Fuge »Christus vincit, Christus regnat«, die die Macht der Ecclesia catholica verherrlicht und übereinstimmend mit den andern Sätzen, die diese Bestimmung tragen, im glänzenden *E*dur steht. Zu diesen Stücken halte man das Pater noster Nr. 7, oder das Tu es Petrus Nr. 8 mit dem unauslöschlich sich einprägenden »Simon Joannis, diliges me?« oder die liebliche Osterhymne Nr. 13 für Frauenstimmen, um weitere Zeugnisse für Liszt's originale Schöpferkraft, für seinen bei aller Einheitlichkeit so eminent wandlungsfähigen Chorstil und seine prächtige Instrumentation zu haben. Auf Liszt's *Christus* paßt, was Schumann einmal über eine Messe von Cherubini sagte: »Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber besonders in einzelnen wie dus Wolken klingenden Stellen macht, wo es einen schaurig überläuft; ja selbst was weltlich, kurios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Zeremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt.« — Von Leitmotiven zur ideellen Verklammerung getrennter Teile hat Liszt hier, vielleicht zum Vorteile des Ganzen, keinen so ausgiebigen Gebrauch gemacht, wie in der *Heiligen Elisabeth.* Häufiger treten nur das Rorate- und das Benedictus-Motiv hervor; eine interessante Zusammenfassung der wichtigsten im Verlaufe berührten Themen bringt der Schlußchor.

Viele Tonsetzer erschienen nun und strebten Liszt's wunderbare musikalische Mystik zu erreichen. Dabei will es nicht als Zufall dünken, daß Frankreich und Belgien die einzigen Länder blieben, in denen Liszt's Stil und Geist im Sinne des *Christus* nachgeahmt oder fortgebildet wurden; es darf das als ein neues Zeichen für die französische Richtung seines Schaffens gelten. Am nächsten steht ihm, nicht zwar in der musikalischen Begabung, wohl aber der Tendenz nach, Charles Gounod. In den Jahren 1836—1837 Schüler Lesueur's in Paris, machte Gounod in den vierziger Jahren

dieselben geistigen Krisen durch wie Liszt und war sogar ebenfalls nahe daran, die geistlichen Weihen zu nehmen. Bühnenerfolge brachten ihn von dem Gedanken ab. Gounod's *La Rédemption*, bereits 1867 begonnen, aber erst später vollendet und zuerst 1882 in Birmingham aufgeführt, gliedert sich in drei Teile, die den drei Kirchenfesten: Passion, Auferstehung, Ausgießung des Heiligen Geistes entsprechen. Jeder von ihnen hat wieder Unterteile; der erste z. B.: 1. Der Kalvarienberg, 2. Die Kreuzigung, 3. Maria am Kreuz, 4. Die beiden Missetäter, 5. Der Tod Jesu, 6. Der Zenturio. Ein eigentlich dramatischer Zusammenhang ist nur in diesem, nicht aber in den beiden andern Teilen gewahrt, die nur lose aneinander gereihte Szenen bringen. Der Stil der Musik besteht in einer Mischung von beabsichtigter, herber Altertümlichkeit und moderner französischer Pikanterie, von Süßlichkeit und Brutalität. Bisweilen ist Palestrina, bisweilen Lesueur und Meyerbeer, bisweilen Gounod selbst mit seinen Faust- und Romeoklängen zitiert, sogar französierter Bach taucht gelegentlich auf. Der Hauptnachdruck liegt auf dem Mystischen und Phantastischen. Schon der vom »Erzähler« vorgetragene Prolog, in dem geheimnisvoll auf Schöpfung, Erschaffung des Menschen und Verheißung des Erlösers angespielt wird, bezweckt mit seiner einförmigen Rezitation und phantastischen Begleitung mysteriös symbolische Eindrücke. Monotones feierliches Psalmodieren ist auch Signatur der übrigen Erzählerstellen. Von ihnen heben sich die Partien der andern Solisten durch um so frischere, weltlichere Melodik ab. Das modern und stets geistreich geführte Orchester spricht im wesentlichen das erste und letzte Wort und läßt an Pracht und Glanz, an zarten und derben Effekten nichts fehlen. Bezeichnend für die ganze Richtung, die Gounod mit Liszt, Lesueur und Berlioz einschlug, ist, daß das allererste, was von dem Werke entstand, zwei Instrumentalsätze waren: jener rohe Kriegsknechtemarsch zum Kalvarienberge, der deutschem Empfinden so wenig zusagen will, und die sehr schöne, an den Gretchensatz der Liszt'schen Faustsinfonie erinnernde Einleitung zum Teil »Pfingsten«. Gleich Liszt hat Gounod mit Glück eine Anzahl alter Kirchenmelodien (Stabat mater, Vexilla regis) verwendet, ebenso vom Leitmotiv (Mélodie typique) Gebrauch gemacht. Das Christi Erlösungswerk symbolisierende milde Thema, das übrigens ebenso gut als Kennzeichen eines verliebten Faust genommen werden könnte, kehrt im Verlaufe neunmal wieder: das Dreimaldrei der alten Zahlenmystiker. Den Spekulationen dieser nachzugehn, hat Gounod auch sonst sich nicht gescheut; auch anderwärts ist er rationalistischen Phantomen nachgejagt und zu geheimnisvollen harmonikalen Deu-
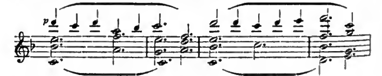
tungen geschritten, die Fernstehende nur dadurch interessieren, daß sie der Komponist im Vorwort ausführlich erläutert. An der Aufrichtigkeit und dem religiösen Ernst seiner Musik aber wird man nicht zweifeln dürfen; sie ist so frisch und herzhaft konzipiert und mit soviel Geist durchgeführt, daß man dem Komponisten auch an geschmacklosen Stellen kein böses Wort zu entgegnen wagt. In England gilt die *Rédemption* bis heute als ein Meisterwerk oratorischer Kunst; in Deutschland, zu Zeiten auch in Frankreich, hat man sie ihrer stilistischen Kreuz- und Quersprünge wegen abgelehnt.

In vielen Dingen verwandt mit diesem ist Gounod's zweites, dem Papste Leo XIII. gewidmetes lateinisches Oratorium *Mors et vita* (1885, Birmingham). Es erinnert noch stärker als das erste an Liszt, besitzt aber durch das Festhalten an liturgischen Formen den Vorzug größerer Einheitlichkeit. Aus dem ersten Teile (»Mors«), der aus einem Orchesterpräludium und einem Requiem besteht, ist das bedeutende, mit Berlioz'schem Griffel entworfene »Dies irae«, aus dem zweiten (»Iudicium«) das mit »Iudex« überschriebene Stück hervorzuheben, bei dessen erstem Vortrag 1888 in Paris an der Stelle, wo das Quartett mit »Oro supplex« einsetzt, spontaner Beifall losbrach. Theatralische Effekte gibt es auch hier, und mit Recht erinnert ein Biograph[1] an die Ähnlichkeit des großen Unisonos im »Iudex« mit dem aus Meyerbeer's »Afrikanerin«. Aber auch hier fesselt ganze Strecken lang die Art des Entwurfs und die technische Arbeit, und wer sich durch die mancherlei eklektischen Arbeiten deutscher Komponisten der siebziger und achtziger Jahre hindurchgearbeitet hat, empfindet Gounod's unbeirrtes Drauflosgehen beinahe als Wohltat[2].
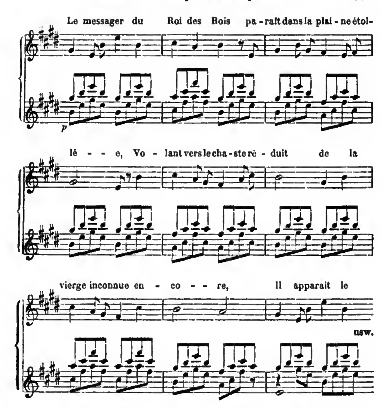
Mit mehr oder weniger Einschränkungen ist der Stil der Gounod'schen *Rédemption* kennzeichnend für das jüngere französische Oratorium überhaupt. Sie selbst scheint teilweise unter dem Eindrucke jener Werke konzipiert zu sein, die seit der Eröffnung der Société de musique sacrée 1873 unter Leitung von Ch. Lamoureux im Pariser Odéon zur Aufführung kamen. Als erster hatte sich da Jules Massenet eingestellt mit einem »drame sacré« *Marie Madeleine* (1873), einem grotesk aufgeputzten Passionsstücke, dessen tolle Judasrealistik und über die Stränge schlagende Kriegsknechtslustigkeit die wenigen wertvolleren Sätze (etwa die zweite Arie der Magdalena, die stimmungsvollen Frauenchöre im 1. und

[1] L. Pagnerre, Charles Gounod, sa vie et ses œuvres, 1890, S. 408.
[2] Ein kleineres Oratorium *Tobias* kam nicht in Druck und entstand wohl vor den beiden obengenannten.

2. Akt) nur mehr schwer genießbar machen. Bei weitem vornehmer erscheint das kurze dreiteilige Mystère *Ève* (1875), das zwar ebenfalls nirgends in die Tiefe geht, aber einige prachtvolle Stimmungsschilderungen enthält. Gewisse Stücke der Partitur, etwa die Arie »O nuit, douce nuit« der Eva, strömen gleichsam narkotischen Duft aus und sind von so feiner stilistischer Grazie, daß sie vergessen lassen, daß die, welche hier die Hauptrolle spielt, nicht die unschuldige erste Mutter der Menschen, sondern eine nervöse moderne Pariserin ist. Der uninteressante Adam und der »Erzähler« scheinen nur vorhanden, um die verlockende Eleganz dieser Französin zu heben, die, bezeichnend genug, nicht die Erkenntnis des Guten und Bösen, sondern die Liebe als verbotene Frucht vom Baume pflückt. Einzelne stark auftragende, nach Berlioz'scher und gemeinhin französischer Art mit dem Orchester unisono geführte Chöre der Dämonen bringen Spannung in das überwiegend lyrische Ganze. — Das Jahr 1880 brachte Massenet's drittes Oratorium *La vierge* (Légende sacrée in vier Szenen). Um es gerecht zu heurteilen, muß der Deutsche von allem absehn, was ihm von Händel, Bach, Mendelssohn und andern deutschen Meistern her als »Oratorium« bekannt ist. Deutlicher noch als in früheren Werken der Franzosen tritt hier der geistige Zusammenhang der Literatur mit dem geistlichen Bühnendrama hervor. Musik und Dichtung schreien förmlich nach Aktion, Bühne und Dekoration, während Orgelklang, Harmonik und liturgische Zitate im besonderen auf die Kirche als Schauplatz weisen. Zartes, Poetisches und Stimmungsvolles wechselt mit Rohem, Brutalem, sinnlich Aufreizendem. Herrlichere und in Wahrheit »himmlischere« Töne sind wohl niemals erdacht worden als die, welche Massenet in der ersten Szene schrieb, wo Maria in die Nacht hinauslauscht, Hirten ihre Melodien anstimmen, Gabriel seine Begrüßung vorträgt und ein Engelchor die Worte wiederholt. Wie aus Silberfäden gesponnen ziehen die Melodien traumhaft vorüber, voran die, welche aus dem lieblichen Segen-Motiv gewonnen sind:



und ein Strom entzückender Klänge ergießt sich aus dem ohne beschwerende Bässe unisono von Sopranstimmen vorgetragenen Chor der Engel:

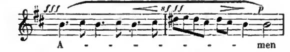


der zugleich den melodischen Kern des vorangehenden instrumentalen Pastorales enthält. Hier, wo Engel ohne Menschenherzen singen, ist diese kristallene, von keinem Affekt getrübte Reinheit des Klanges am Platze, und niemand wird Seelenvolles verlangen. Leider entschädigt aber die Partitur im Folgenden für den Ausfall herzlicher, gemütvoller Töne an dieser Stelle nicht. Ein krasserer Gegensatz kann nicht gedacht werden als der theatralisch aufgeputzte, bis auf das Becherschlürfen herab peinlich ausgemalte Zecherchor der kananäischen Hochzeitsgäste, der gleich nach der wunderbar stimmungsvollen Pastoralszene mit brüsken Tönen einsetzt. Das schlimmste daran ist nicht das keck herausgejubelte »Buvons«, nicht das im Chor erschallende Lachen der Gesellschaft, auch nicht die schwungvolle Instrumentalpolonaise, die unter den Singstimmen wegzieht, sondern der Umstand, daß sich diese eines

Belsazargastmahls würdige Szene in aller Breite auch dann noch wiederholt, als bereits Jesus mit seiner Mutter in den Kreis getreten ist. So wollte es das Effektbedürfnis des Komponisten! Es folgt ein Stückchen Salomeepisode: eine mit äußerstem Raffinement des Rhythmus und der Instrumentation erfundene »Danse galiléenne«, ausgeführt von Jungfrauen zur Unterhaltung der Gäste. Ein grotesker Aufschrei »Miracle!« stört das Vergnügen, denn Christus hat das Wasser in Wein verwandelt. Das gibt Gelegenheit zu einem nicht nur textlich sondern auch musikalisch ganz unwahren Chore der Gäste »Gloire à Jésus«, in dem der entsetzte und erfreute »Wirt« mit Soloeinlagen eine mehr komische als ernste Rolle spielt. Ähnliche Theatereffekte wiederholen sich später, insbesondere in der 3. Szene bei der Begegnung der Frauen mit dem kreuztragenden Jesus. Der obligate Kriegsknechtsmarsch mit furchtbar lärmenden Fanfaren vor und hinter der Szene steht — wie bei Gounod — als das Wesentliche im Vordergrunde. Als Doppelchor klingen dazu neben- und ineinander der mitleidgeschüttelte Chor der Gläubigen und der Chor der Kriegsknechte, die mit barsch hervorgestossenen »Fils de Dieu, Roi des Juifs! Marche donc! Marche donc« (im fff!) eine geradezu niederschmetternde Realistik entfalten; darüber schweben die in den höchsten Tönen des Soprans sich bewegenden Schreie der Mutter. Läßt man den Gedanken an die Erhabenheit des Gegenstandes ganz fallen und versucht den Mangel an Feingefühl zu vergessen, der sich hier kundgibt[1], so wird man nicht anstehn, die musikalische Durchführung dieses Stücks als ein Meisterwerk technischer Mache anzuerkennen. Das jedem Franzosen angeborene Theaterblut durchpulst jeden Takt dieser Musik mit einem Feuer, das deutschen Oratorienkomponisten um 1880 unbegreiflich und unnachahmbar scheinen mußte, es aber noch heute ausgeschlossen sein läßt, das Werk jemals in deutschen Konzertsälen aufgeführt zu sehn. Ein zweiter Marsch (Marche funèbre der Apostel) und ein in mystische Verzückung ausklingender Schlußchor (Magnificat anima mea usw.) sind die einzigen erwähnenswerten Stücke aus der zweiten Hälfte der merkwürdigen Komposition. Sie hat sicherlich, wie aus flüchtigen Anklängen zu erweisen wäre, auf Gounod's *Rédemption* bestimmenden Einfluß geübt. — Das vierte Oratorium Massenet's, *La terre promise* (1900), hat nicht die blendende, auch in den abzulehnenden Teilen noch hervorstechende Originalität des vorhergehenden. Es ist ein Chor-
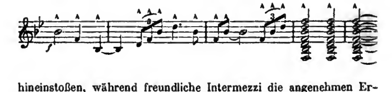
[1] Dezenter hatten Franc. Majo und sein Dichter ein Jahrhundert früher denselben Gegenstand behandelt (s. oben S. 230).

oratorium, die Gesetzgebung am Sinai, den Fall Jerichos und den Einzug ins gelobte Land umfassend. Als Solisten treten drei einzelne »Stimmen« (Sopran, Tenor, Bariton) als Verkündiger des göttlichen Willens auf, sind aber nur mit wenig, dazu sehr geringfügiger Musik bedacht. Die Chorpartie zeigt typischen französischen Schnitt: homophone Deklamation (gewissermaßen chorisches Parlando) in kurzen scharf akzentuierten und abgerissenen Phrasen, wenig melodischen Schwung, Vermeiden jedes breit ausladenden, stimmungvertiefenden Satzes, häufiges Unisono aller Stimmen. Der Versuch, im Schlußchor (»Aimons le Seigneur«) künstlich polyphon zu werden, kann man nur als gescheitert betrachten. Auch in diesem Oratorium steht alles unter dem Zeichen nervöser, auf grelle Effekte hinzielender Unruhe. Als Seitenstück zu Neukomm's *Zehn Geboten* und als Parallele zu der gleichen Szene in Rubinstein's *Christus* interessiert die Episode der Gesetzgebung im ersten Teile. Massenet begnügt sich mit fünf Geboten, die so vorgetragen werden, daß jedesmal nach einem kurzen Instrumentalvorspiel ein einstimmiger Levitenchor den Fluch auf alle diejenigen anstimmt, die das eine oder andere nicht halten werden, worauf der Gesamtchor im fff oder pp, ebenfalls einstimmig, altertümliche Amens in der Fassung:



als Refrain bringen. Die Szene ist nicht ohne gewisse feierliche Großartigkeit, verstimmt aber durch die fortwährend und ohne äußern Grund in Extreme umschlagenden dynamischen Gegensätze. Ebenso machen die kurz darauf vom Chor auf beharrendem *c* hingestammelten Gebetrufe »Seigneur Dieu — permettez — que j'aille — au delà — du Jourdain« usw. und der kurze choralähnliche a cappella-Satz, der ihnen folgt, mehr den Eindruck eines Kokettierenwollens mit liturgischen Formeln als den einer auf innerer Notwendigkeit beruhenden Wahl gerade dieser Ausdrucksformen. Über den zweiten Teil »Jerichos Untergang« bedarf es Massenetkennern gegenüber kaum der Andeutungen. Was sollte er anders enthalten als eine instrumentale Schilderung des vergeblichen Anlaufens der Israeliten (Fuge), des Kämpfens und erbitterten Stürmens, untermischt mit ein paar erklärenden Zwischenrufen des Chors, — was anders, nachdem der siebente Tag der Erfüllung endlich erschienen, als einen feierlichen Marsch (»Marche du septième jour«)

mit großer Trommel und Becken und den historischen Posaunen, die hier durch sieben Trompeten ersetzt sind und ungezählte Male ihre mauernzerstörenden, der Familie der deutschen Siegfriedmotive angehörenden Fanfaren:
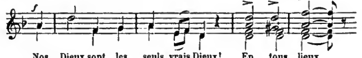


hineinstoßen, während freundliche Intermezzi die angenehmen Erwartungen des gotterlesenen Volkes illustrieren. Der Höhepunkt dieser Szene, bei der jeder Bühnenregisseur im Falle einer szenischen Aufführung seine Künste einstellen müßte, liegt dort, wo Chor und Orchester sich im fff in Fanfaren, Aufschreien und undefinierbaren Klangwirbeln überbieten und mitten hinein ein »cri terrible, aigu, puissant et prolongé« ertönt. Er wird — soweit man vermuten darf — vom Chor auf beliebiger Tonhöhe ausgestoßen, denn der Komponist hat dazu keine Noten geschrieben, sondern außer der eben angeführten Bemerkung nur die Dauer des Schreis (durch während 9 Viertelpausen) angegeben. Wer aus dem geängstigten Hörerkreise Massenet's nach diesem Ausbruch noch in Zweifel ist, wie sich Jerichos Untergang in Wirklichkeit zugetragen, den darf man mit Recht schwerfällig nennen! Bis zum Schlusse des Teils, der noch weit über 100 Takte entfernt ist, bleibt fff Regel, f Ausnahme, und um nichts an der Deutlichkeit des Jubels über den errungenen Sieg fehlen zu lassen, erhebt sich dreimal drei Takte lang auch der Chorsopran noch zum hohen *h*, während das Orchester unermüdlich Klangorgien darunter hinwegstampft. Der schwache, mit müder Phantasie entworfene 3. Teil endlich bringt ein verlegenes, sehr ausgedehntes Instrumentalpastorale, dessen Melodie schon im ersten erklang, und ein paar unbedeutende Chorsätzchen mit Soloeinlage, — nach dem Vorangegangenen ein ziemlich dürftiger Abschluß des Ganzen.

Versuche, Massenet's Oratorien nach Deutschland zu bringen, sind jedesmal gescheitert aus Gründen, die nach dem eben Gesagten keiner Anführung bedürfen. Hingegen haben sie ungemein stark nach andern Ländern hinüber gewirkt (z. B. nach Amerika), und gewisse Partien in Werken jungitalienischer Komponisten wie E. Bossi's sind überhaupt nicht denkbar ohne Massenet's faszinierende Klänge. Mehr Glück in Deutschland hatte C. Saint-Saëns. Nachdem er als junger Mann von 25 Jahren 1858 mit
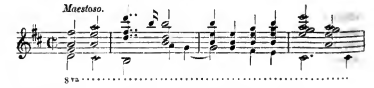
einem Weihnachtsoratorium (op. 12) einen Beitrag zur beliebten Noël-Literatur geliefert, trat er 1875 mit dem Oratorium *Le déluge* (op. 45) hervor, das seitdem auch im Auslande bis in die Gegenwart häufig gehört worden ist. Fern aller grob materialistischer Wirkungen, spiegelt es die aristokratische Natur des Komponisten im Ganzen wie im Einzelnen sympathisch wieder. Hinsichtlich der Anlage ist das Werk erwähnenswert insofern, als es mit Ausnahme einiger Worte Gottvaters wie Händel's *Israel* durchweg auf Erzählung gestellt ist, an der sich Chor und Solisten abwechselnd beteiligen. Die Schilderung der großen elementaren Ereignisse übernimmt der Chor, die der kleinen, intimen der Soloapparat, wobei freilich das Orchester als der eigentlich herrschende Faktor immer im Vordergrunde steht. Starker Eindruck geht aus namentlich von der Szene, die die Schrecken der Sintflut malt. Fast teilnahmslos psalmodiert da der Chor, starr in den Anblick des Furchtbaren versunken, auf einem Tone dahin, während das Orchester das Steigen und Fallen der Fluten in einem ebenso geistreich wie neu erdachten, dabei höchst dezent durchgeführten Tongemälde versinnlicht. Die zart instrumentierte, vom Soloalt vorgetragene Taubenszene und das Aufgehn des instrumentalen Regenbogens (mit Soloquartett) sind zwei weitere hervorragend schöne Partien, zu denen noch jener eindrucksvolle Pianissimoakkord kommt, der am Ende der zweiten Abteilung minutenlang nachklingt als Sinnbild der einsam ins küstenlose Meer steuernden Arche. Drei sinnvolle Leitmotive binden die drei Teile.

Die *Judith* (1879) von Charles Lefebvre ist eins der wenigen neueren französischen Oratorien, in denen die spezifisch französischen Ausdruckselemente nicht überwiegen, sondern eine Verbindung mit deutschen eingegangen sind, ein Grund, der wohl die beiden Versuche, es in Deutschland zu akklimatisieren (Berlin 1886 und Köln 1897), hervorrief. Die Linien des Dramas sind scharf und sicher gezogen, und weder aufdringlicher Realismus noch dramatisches Kraftmeiertum stören. Dabei fällt dem Chore eine für die französischen Verhältnisse der siebziger Jahre außergewöhnlich umfangreiche Rolle zu. Es stehen hier lauter wirkungsvolle, mit starkem Temperament entworfene Sätze, deren Durchschlagskraft, wie bei allen Franzosen, nicht auf polyphoner Satzarbeit, sondern auf markanter Rhythmik und scharf akzentuierter Deklamation beruht. Gegenüber deutschen Oratorien der siebziger Jahre, etwa denen Blumner's, fällt die Beweglichkeit der Formen auf, das Meiden jeglicher Schablone, der Mut, neue Situationen von neuen formalen Gesichtspunkten aus zu behandeln. Aus dem Chor-

teil mag herausgehoben sein der mehrfach wiederholte schwungvolle Satz der Assyrer:
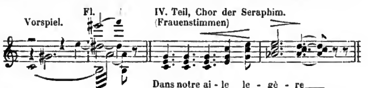


der aparte Frauenchor »L'astre d'argent pâle« im Zelt des Holofernes mit anschließendem vollen Jubelchor und graziöser, exotisch gefärbter Ballettmusik. In breiteren Formen als sonst in Frankreich üblich bewegen sich die Soli, voran das große, in leidenschaftlicher Glut dahinströmende Duett Judiths mit Holofernes, das mit der Mordtat schließt und durch einen sehr schönen Instrumentalsatz, der das Erscheinen der siegesfrohen Judith im bethulischen Lager schildert, zu den bewegten Freudenszenen in diesem selbst überleitet. Judiths Siegesthema:



das schon in ihrer ersten Arie auftauchte, wird dabei vom ganzen Chore aufgegriffen und zu einer stürmischen Coda verarbeitet. In der überaus dankbaren Baßpartie des Herodes ist namentlich die von Hörnerfanfaren begleitete Arie »Plus menaçant que l'ouragan« prächtig geraten. Dem Schärferblickenden verraten einzelne ihrer Wendungen Wagner'schen Einfluß, der seit 1880 im französischen Oratorium immer merklicher hervortritt, sich allerdings nur auf Nebensachen beschränkt.

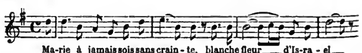
In Deutschland unberücksichtigt blieb das große vierteilige »Drame Oratorio« *Le paradis perdu* des bis 1905 als Direktor des Pariser Konservatoriums wirkenden **Théodore Dubois** (1878 von der Stadt Paris preisgekrönt). Die ersten beiden Teile (La révolte, l'enfer) schildern, an Rubinstein's Oratorium erinnernd, den Kampf Satans und seiner Scharen gegen Erzengel und Gläubige, der dritte (le paradis, la tentation) den Sündenfall, der vierte (le jugement) die Vertreibung aus dem Paradiese. Durch die Musik geht derselbe frische, belebende Zug, der den vorher genannten französischen Arbeiten eigen war. Fern von der Greisenhaftigkeit

gleichzeitiger englischer Oratorien, fern auch von dem nicht selten philisterhaften Stile deutscher Oratorien der siebziger Jahre, überschüttet das Werk den Hörer förmlich mit eigen und interessant gestalteten Tonbildern. Die originellsten stehen im ersten und zweiten Teile, wo Himmel und Hölle aufeinanderstoßen. In der Knappheit und Prägnanz der Durchführung haben sie manches vor den analogen der Rubinstein'schen Komposition voraus, deren schwache Satanasgestalt keinen Vergleich mit der mephistophelischen bei Dubois aushält. Die poetische Schilderung eines Paradiesmorgens am Anfang des dritten Teils mit folgendem Geisterchor »Le matin paraît«, das ruhevolle Gebet Adam's und Eva's, Adam's hier und da freilich etwas herkömmlich melodisierter *Ces*dur-Satz »Lorsque tu passes les roses«, vor allem aber die technisch höchst geschickt aufgebaute und auch psychologisch gut durchgeführte Versuchungsszene zwischen Eva und der Schlange sind Zeugnisse eines nicht unbedeutenden Talents. Eigen ist der Fluch des Erzengels im letzten Teile: die Stimme beharrt zeilenlang auf ein und demselben Tone, während die Bässe langsam in chromatischen Schritten aufwärts steigen und die Trompete fortgesetzt mit stechenden Achteln begleitet. Vom Piano ausgehend, steigert sich die Rede allmählich bis zu einem erregten Ausbruch des Orchesters bei den Worten »Un de vos fils mourra par la main de son frère«, gefolgt von einem pompösen Chor »O Dieu vengeur« mit Soloterzett. Getreu nach Milton erscheint dann zum Schluß noch Christus (»le fils«), um in kurzem, strahlend orchestriertem Solo Erlösung zu verbeißen. Das im übrigen farbenreich instrumentierte Werk hätte seinerzeit auch in Deutschland Aufsehn machen können; heute sind viele seiner Stellen schon ebenso verblaßt, wie manche in Cés. Franck's *Redémption*, die ein ähnliches Thema anschlägt. Einzelne sporadisch auftretende Wagnerreminiszenzen wie:



mögen nicht unerwähnt bleiben. — Ein kleineres, auf lateinischen Text geschriebenes Werkchen von Dubois *Les sept paroles du Christ* (1867) erhält dadurch oratorischen Charakter, daß jedes Kreuzeswort durch chorische oder solistische Schilderung der dramatischen Situation, bei der es gesprochen, ergänzt ist. Das Ganze
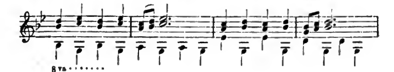
gewinnt nicht nur durch die Aufnahme eines Prologs (»O vos omnes qui transitis«) und eines Epilogs (»Adoramus te Christe«) liturgischen Charakter, sondern ist auch durch den vorherrschend feierlichen, melodiösen Ton auf gottesdienstlichen Gebrauch abgestimmt. Dem dritten Kreuzeswort dienen die ersten Strophen des Stabat mater als Folie. — Ebenfalls auf Paris beschränkt blieb die *Sainte Agnès* (1892) von C. de Grandval, ein dramatisch und nicht ohne Eigenart angelegtes, doch hervorstechender Schönheiten entbehrendes Märtyrerstück, dessen selbständiger Chorprolog (»Invocation«) aufs Neue die Erinnerung an alte liturgische Vorbilder wachruft. Direkten Wiederbelebungen solcher begegnet man in Gestalt der zahlreichen Noël-Mystères, die Frankreich bis auf die Gegenwart hervorgebracht hat, jenen Weihnachtsspielen also, die, von Kindern, zuweilen auch von Marionetten dargestellt, die Musik in Form von Solo- und Chorgesängen, von rein instrumentalen und melodramatischen Intermezzi heranziehen. Was dabei an stimmungsvoller, altfranzösische Noëlmelodien mit moderner Harmonik verquickender Musik geschaffen wurde, ist auszuführen hier nicht der Ort. Die bedeutendsten Komponisten Frankreichs von Gossec, Lesueur und Berlioz an bis Saint-Saëns, Fr. Thomé und Paul Vidal haben sich nicht gescheut, die ewig neuen Szenen in Bethlehems Stall mit Musik zu versehn. Reynaldo Hahn hat sogar die Weihnachtszenen eines großen Passionsmystères des 15. Jahrhunderts mit Beibehaltung des originalen mittelalterlichen Textes komponiert (1901) und damit das altliturgische Drama mitten in die Gegenwart hineingestellt. Rein oratorisch bearbeitete den Gegenstand in jüngerer Zeit noch Henri Maréchal in *La Nativité* (komp. 1872/73), nicht so naiv und ungezwungen wie seine Vorgänger und Nachfolger, aber mit demselben Talent für Schilderung des pastoralen Milieus, das den Franzosen kaum ein zweites Volk streitig machen kann. Das Schönste an der Komposition, der Chor:
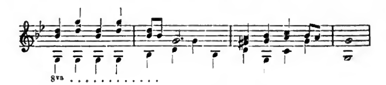


mag seiner Melodie nach einem alten Noëlgesang entstammen.
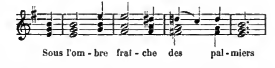
Neben diese in breiten Formen gehaltenen, meist zwei- oder dreiteiligen Oratorien tritt bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich eine Gruppe von kleinen, einteiligen Oratorien, deren Umfang bisweilen nicht über eine einzige Szene hinausgeht. Sie

heißen für gewöhnlich nicht »Oratorio« oder »Drame«, sondern »Scène religieuse« oder »Scène (Idylle) biblique«. Ihr Dasein verdanken sie anscheinend dem Umstande, daß die breiteren Schichten des musikfreundlichen französischen Publikums, die den abendfüllenden Oratorien nicht immer Geschmack abgewinnen konnten, Verlangen trugen, dem Oratorium wenigstens in verkleinertem Format als Programmnummer im Rahmen einer größeren Konzertveranstaltung zu begegnen. Ehemals nahmen sich die Konservatoriumskonzerte solcher Miniaturoratorien an, später die von Pasdeloup geleiteten Populairkonzerte. Da gibt es z. B. von Henri Maréchal ein kleines, aus sieben Auftritten bestehendes Dialogoratorium *Le miracle de Naïm* (um 1880), das in grell gepinselten Momentbildern (von denen einzig die Chorlamentation am Anfang sympathischer berührt) die Auferweckung des Jünglings von Nain behandelt; ferner eine *Résurrection de Lazare* (1879) des heute vor allem als Klavierspieler geschätzten Raoul Pugno mit ansprechenden, melodiösen Solonummern, aber auch mit einer theatralischen Episode: als Jesus mit den beiden Frauen zum Grabe des Lazarus aufbrechen will, erklingt einer der im französischen Oratorinm unentbehrlichen Märsche (»Marche au tombeau«), allerdings mit sehr hübscher Musik. R. de Boisdeffre (*Moïse sauvé des eaux*), V. d'Indy (*Marie Madeleine*), Debussy (*L'enfant prodigue* 1884) und andere haben die Gattung kultiviert. Ältere Tonsetzer wurden schon oben (S. 522 f.) genannt. Unter ihnen hat César Franck in späteren Jahren die bedeutendste Rolle gespielt sowohl als Komponist wie als Lehrer. Sein oratorisches Erstlingswerk, die »Eglogue biblique« *Ruth* (1846), steht gleich Berlioz' *Enfance du Christ* noch auf der Schwelle vom großen Oratorium, dem es die Dreiteilung entlehnt, zur Idylle, der es seinem Stimmungston nach angehört. Wollte man zum Vergleich deutsche Oratorien heranziehn, so könnten es die späteren idyllisch-legendarischen von Loewe sein. Mit ihnen teilt das Franck'sche die einfache, liedmäßige Form der Chöre, den kantablen, bisweilen opernhafter Färbung zuneigenden Sologesang und die Aufnahme kurzer, stimmungsvoller Instrumentalsätze. Einzelne Nummern wie der Marschchor No. 4 »Quelle angoisse extrême« mit der oft wiederholten Melodie:
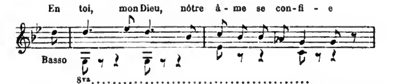




und der in zarte Melancholie getauchte, vielleicht einem altfranzösischen Volksliede nachgebildete Chor der Schnitter »Tout ce que moissonne« könnten ebensogut bei Loewe stehn. Der spätere Neuromantiker Franck hatte hier seine persönliche Sprache noch nicht gefunden, sondern bewegt sich in Melodie- und Periodenbildung noch in den Bahnen der Älteren, allerdings mit Geist und Sinn für neue harmonische Effekte. Die 35 Jahre später entstandene biblische Szene *Rébecca* (1881) trägt dagegen die voll ausgebildeten Züge des Komponisten der *Béatitudes*. Mit wenig Mitteln ist hier eine Idylle von ungewöhnlichem musikalischen Reiz geschaffen worden, anziehend einmal durch den elegischen, träumerischen Grundton aller ihrer Nummern, dann durch die ganz unabhängig von Wagner konzipierte, auf die Herbigkeit der alten Kirchentonarten zurückdeutende Harmonik, endlich auch durch die eigenartige, zwischen größter Einfachheit und verschlungener Polyphonie wechselnde Instrumentalbegleitung. Der einleitende Frauenchor — Rebekka und ihre Freundinnen schöpfen an der Quelle Wasser und besingen den Zauber eines orientalischen Mittags — enthält bereits im Vorspiel und in den ersten vier Takten des Gesanges den Stimmungskern des Ganzen:
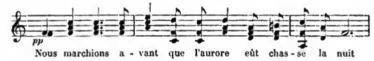


deren Kadenzwendung bezeichnend ist für das Werk und allenthalben wiederkehrt oder aber durch ähnliche (Kadenzen mit der Molloberdominante unter Vermeidung des Leittons) ersetzt wird[1]. Eine zweite dieser typischen, später vom Chor wiederholten Melodien steht am Anfang der ersten Arie der Rebekka:

[1] Kadenzen dieser Art sind eine Eigentümlichkeit altfranzösischer Volksmusik, deren schon Berlioz in der Vorrede seiner *Enfance du Christ* als Überbleibsel frühmittelalterlicher Tonartempfindungen Erwähnung tut.



Solche außergewöhnlichen, hier an das alte Phrygisch anklingenden Wendungen mit absteigendem halben und aufsteigendem ganzen Leitton geben dem Ganzen eine eigene, bis zum Schlusse festgehaltene Färbung, die sich der Hörer in Verbindung mit dem Text und der übrigen Musik als spezifisch orientalisch auslegen mag. In schönem Kontrast dazu bewegt sich der zuerst im *pp* aus der Ferne erklingende, dann bis zum ff anwachsende Chor der Kameltreiber mit Eliezer an der Spitze:
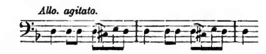


wo lydischer Tonartcharakter und kühne Quintenparallelen das kräftige Hirtenvolk aus der andern Provinz zu symbolisieren haben. Rebekka selbst ist in ihren wenigen kurzen Soli als zurückhaltende, schwärmerische Orientalin köstlich gezeichnet, ebenso der für Isaak um sie werbende Eliezer, dessen Hauptstück, die Arie »Toutes ces vierges inconnues«, eine jener neu harmonisierten obligaten Instrumentalbegleitungen hat, mit denen Franck so stark auf seine Schüler wirkte.

Bekannter als durch dieses Idyll wurde Franck durch die beiden großen oratorischen Chorwerke *La Rédemption* (1872) und *Les Béatitudes* (1880), von denen namentlich das letztere auch im Ausland von sich reden machte. Freilich nicht im durchweg günstigsten Sinne. Über den verfehlten Text, der die acht Seligsprechungen der Bergpredigt mit teils sentimentalen, teils philosophisch-spiritualistischen, jedenfalls sehr weit hergeholten Episoden verbrämt, hat vor Jahren schon Hanslick seinen Spott ausgegossen[1]. Seine Seltsamkeiten und gewundenen Ideengänge sind durch die Musik teils gemildert, teils aber auch verstärkt worden. Der Komponist arbeitete offenbar unter ganz besonderen inneren Spannungen. Er hat Stellen geschrieben, die auf unmittelbare starke Ergriffenheit durch den Text hindeuten und von zündender Wirkung sind.

[1] Am Ende des Jahrhunderts (1898), 1899.

Merkwürdigerweise gehören aber dazu weniger die eigentlichen Seligpreisungen als die großen, im al fresco-Stile hingesetzten Kulturbilder, die in ihrem Gefolge auftreten, etwa der Satz »Nur das Gold« im ersten, der Chor »Herrscher auf Erden bist du, Schmerz« mit den stark auftragenden Orchesterzwischenspielen. Hier bricht, wie so oft auch in Instrumentalwerken Franck's, sein rassiges Temperament in einer Weise durch, die bisweilen an das Gebaren russischer Komponisten gemahnt, zumal dann wiederum Stellen folgen, die den gedankenvollen, ekstatischen Schwärmer kennzeichnen. An grellen Kontrasten, vornehmlich dynamischer Art, bieten die *Béatitudes* genug; sie reichen aber nicht hin, das Interesse bis zum Schlusse wachzuhalten. Namentlich von der zweiten Hälfte an greift eine Monotonie der Tonsprache und Anlage Platz, die durch keinen Hinweis auf die zarten poetischen Engelchöre der letzten Abschnitte aus der Welt geschafft wird. Die meisten der hier erreichten Effekte sind nichts anderes als notwendige Resultate des auf Theatralik zugespitzten Textes, Effekte, die auch weniger originellen Köpfen bei Gegenüberstellungen von Gestalten wie Satan, Christus, Mater dolorosa, Engeln, Menschen, Dämonen usw. gelungen wären. Franck hat auf Grund der *Béatitudes* den Ruf eines der bedeutendsten musikalischen Mystiker erhalten. Es will scheinen, als ob in den kürzeren »Seligpreisungen« des *Christus* von Liszt mehr Mystik stecke als in dem ganzen Oratorium Franck's. An melodischer Erfindung steht er dem großen Vorgänger durchaus nach, was nicht hindert, einzelne seiner Stücke, z. B. das Soloquartett »Harret aus mit dem Recht«, das Gattenduett, das »Selig sind, die da weinen« zu prächtigen Kompositionen zu rechnen. Die starke Wirkung, die von den *Béatitudes* auf das junge Frankreich und auf Belgien, soweit das Oratorium in Betracht kommt, ausgegangen ist, erklärt sich schwerlich aus ihren mehr oder weniger eigentümlichen musikalischen Qualitäten allein, sondern hängt wohl mit der von Franck überhaupt vertretenen Geistesrichtung zusammen. Man könnte sie der ehemals in Deutschland so mächtigen supranaturalistischen vergleichen, für die Friedrich Schneider's *Weltgericht* als bezeichnender musikalischer Reflex zu gelten hat. Als ihr Ausfluß wäre auch Franck's zweites großes Oratorium, die ältere *Rédemption* (1872), zu verstehn. Es ist im Original »Poème Symphonie« betitelt und gehört zur Gattung jener seltsamen, seit Berlioz (*Lelio*) und Fél. David (*Le désert*) in Frankreich so zahlreich bestellten Symphonieoden, in denen Chor- und Sologesang, selbständige Instrumentalmusik und gesprochene Rezitation zu annähernd gleichen Teilen verbunden

sind[1]. Die Dichtung von Ed. Blau, einem der angesehensten Oratoriendichter Frankreichs, läßt an Dunkelheit nichts zu wünschen übrig und steht darin in geradem Gegensatz zu den dramatisch-realistischen Texten Massenet's und dessen Nachfolger. Geschildert ist der Zustand der ihren Leidenschaften preisgegebenen Menschheit vor der Geburt Christi und die Wandlung zum Guten, die sich seit seiner Offenbarung vollzieht. Den Schluß macht der Hinweis, wie die Heilsverkündigung im Laufe der Jahrhunderte wieder vergessen und zum Fluche wird, von dem nur reuiges Gebet erlösen kann. Das mystisch Umschreihende, immer nur Andeutende des Textes kam den spiritualistischen Neigungen Franck's auf halbem Wege entgegen. In einigem begegnet er sich hier mit Ant. Bruckner. Bei beiden dasselbe fortwährende Zusammenrücken starker Gegensätze, dieselhe Verhindung von katholischer Klangpracht und leidenschaftlicher Verzückung mit empfindungsvoller Anmut und wonnigem Versunkensein im Anschaun göttlicher Dinge. Beide Meister arbeiten gern mit dem größten Apparat, denken durchaus symphonisch und verfügen über ahsolute Macht im Kontrapunkt. Der wesentliche Unterschied ist, daß bei dem Franzosen Franck jedesmal ein äußerlich-dramatisches Moment stark mit hereinspielt und die Konzeption mitbestimmen hilft. Ein leiser Zug zum Theatralischen ist auch hier nicht zu verkennen. Bezeichnend sind die heiden Schlußchöre des 1. und 2. Teils. Auf weite symphonische Harmoniebögen gespannt, glänzend geführt, hier begeistert aufrauschend, dort mit Stammeln niedersinkend, halb Hymne, halb Gebet, weht durch sie jener dramatische Geist, dem man bisweilen in den Kirchenwerken Liszt's, doch nie hei Bruckner begegnet. Ihnen zur Seite steht der von ekstatischer Leidenschaft durchpulste Anfangschor, mit verzweifelten Aufschreien aber auch unklug aufeinander gehäuften dynamischen Gegensätzen. Sein Hauptmotiv, das Motiv leidenschaftlicher Unruhe, kehrt später im 2. Teile in dem Männerchor »Qui sommes nous?« wieder, der ein packendes Gemälde menschlicher Verzweiflung entwirft und auf den Schmerzchor der *Béatitudes* vordeutet. Aus ihm heften sich namlich die bohrenden Figuren der Bratsche:



[1] Aus neuerer Zeit wäre die »Symphonie biblique« *La resurrection* von G. B. Salvayre zn nennen, in der freilicb die Instrumentalmusik überwiegt.

fest ins Gedächtnis. Milde und Klarheit atmen die Engelchöre, die zweimal zu den Menschenchören (als Doppelchor) in schöne Verbindung treten. Bemerkenswert ist die ausgesponnene »Sinfonie«, die den 2. Teil einleitet und unter Verwertung des »Erlösungsmotivs« aus dem vorhergehenden Finale den Inhalt schildert: »Les siècles passent — Allegresse du monde qui se transforme et s'épanouit sous la parole du Christ.«

Franck's große Oratorien fanden erst spät in Frankreich Anerkennung. Das mystisch-spiritualistische Wesen, das sie ausprägen, entsprach nicht dem kräftig realistischen Zuge, der durch die französische Musik des achten und neunten Jahrzehnts ging. Daher fand er direkte Nachfolge nicht so sehr in französischen als in belgischen Landen, wo seit den achtziger Jahren bis hin zur Gegenwart bemerkenswertes Interesse fürs Oratorium vorhanden ist.

Unter den wenigen französischen Oratorienkomponisten des letzten Jahrzehnts, denen auch außerhalb ihres Vaterlands Erfolg beschieden war, ist Gabriel Pierné mit seiner 1904 von der Stadt Paris preisgekrönten *Croisade des enfants* (Der Kinderkreuzzug) zu nennen. Der Text, nach einer Dichtung von Marcel Schwob, ist ein mit Raffinement gearbeitetes, äußerlich sehr wirksames Libretto von typisch französischem Charakter. Den Trumpf spielen Dichter und Musiker aus in der Einführung eines ein- bis dreistimmigen Kinderchors, der in allen vier Teilen der Legende das erste und letzte Interesse auf sich zieht. Dieser Einfall gehört nicht den Verfassern an. Sogenannte Kinderoratorien waren schon vorher geschrieben worden, namentlich von belgisch-vlämischen Komponisten (P. Benoit, Huberti u. a.), und bedeuteten anscheinend eine Erweiterung der in französischen Landen seit alters her üblichen Kinder-Weihnachtsspiele. Im vorliegenden Falle handelt es sich um die Einfügung eines Kinderchors in das große Oratorium. Die Art, wie dies geschieht, legt den Gedanken an eine Spekulation auf Gemüt und Nerven der breiten Masse nahe. Es ereignet sich nämlich über die Maßen viel in der Partitur Pierné's. Männer- und Frauenchöre, Solostimmen, Brummstimmen, Echochöre, Stimmen aus der Höhe, aus der Ferne, dazu eben jene Kinderchöre und ein großes Orchester sind in buntester Fülle beschäftigt und zu nervenanreizenden Episoden verbunden, die zwar interessant aufgebaut sind, aber zum Teil eiskalter Berechnung entstammen. Der Nachdruck liegt durchweg auf dem Malerischen der Situationen: des Auszugs der Kinder, ihrer kindlichen Spiele, der Begrüßung und Schilderung des Meeres, des Schiffbruchs und der zuguterletzt von oben herab musizierenden Engelsscharen. Über dem Malen und

Kolorieren aber ist der Ausdruck, die Wärme der Tonsprache ganz verloren gegangen. Der Hörer scheidet am Schlusse zwar mit dem Bewußtsein, geistig einer ergreifenden Katastrophe beigewohnt zu haben, wird sich aber innerlich nur um wenig wirkliche, »innere« Musik bereichert fühlen.

2. Belgien und Holland.

Die Nachrichten über Oratorienaufführungen in Belgien gehen bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück und sind verknüpft mit der Geschichte der Bayrischen Hofmusik des Kurfürsten Max Emanuel. Dieser hatte sich nach der Niederlage bei Höchstädt 1704 in die Niederlande zurückgezogen und in Brüssel sein Hoflager aufgeschlagen. Unter den Musikern, die ihm gefolgt waren, befand sich auch der Hofkapellmeister Pietro Torri. Diesem verdankte Brüssel wohl die erste Bekanntschaft mit dem Oratorium in Gestalt der 1706 aufgeführten, bereits oben (S. 119) erwähnten *Vanità del mondo*[1]. Mit der dritten Wiederholung dieses Stücks im gleichen Jahre verschwand aber die Gattung bereits wieder, und es ist fraglich, ob sie nach der Probe, die der spätere italienische Kapellmeister Gios. Fiocco mit *La tempestà de'dolori* 1728 ablegte, in Belgien irgendwie abermals zur Geltung gelangt ist. Es fehlt darüber bis ins 19. Jahrhundert herein an Nachrichten[2]. Auch als mit der Abtrennung der Niederlande und der Konstitution des Königreichs Belgien im Jahre 1830 die Musikverhältnisse namentlich der Hauptstadt einen Aufschwung nahmen und das Brüsseler Konservatorium unter Fétis eine führende Rolle zu spielen begann, ist ein merkliches Hinneigen zum Oratorium nicht zu spüren. Wie in den Pariser so begnügte man sich auch in den Brüsseler Konservatoriumskonzerten — und nicht nur unter Fétis (1831—71), sondern bis in die Gegenwart — mit mehr oder weniger dürftigen Bruchstücken. Aufführungen vollständiger Oratorien von Händel, Bach und Haydn blieben durchaus Ausnahme[3]. Oratorienfreund-

[1] Torri's Verfasserschaft der ohne Autornamen überlieferten, in der Hofbibl. München befindlichen Partitur stellte zuerst E. Schmitz fest (P. Torri und sein Oratorium La vanità del mondo, Monatsh. f. Musikgesch. 1904 S. 11ff.), mit Notizen aus Faber, Hist. du théâtre français en Belgique (1878) und E. van der Straeten, La musique dans les Pays-Bas.

[2] van der Straeten führt gelegentlich an: *David et Jonathas* (Poème en deux parties, Lüttich, um 1750) von Jan Noël Hamal.

[3] Die erste Aufführung des Händel'schen *Alexanderfests* in Brüssel im Jahre 1882 verlief, Berichten zufolge, gänzlich eindruckslos. Die Daten von Händelaufführungen in diesen Konzerten in den Jahren 1872—1904 sind sehr

licher stellten sich die Société de musique und die noch heute blühenden Concerts populaires, die seit ihrer Gründung im Jahre 1865 außer mit wenigen Händel'schen Fragmenten mit Oratorien von Berlioz *(Enfance du Christ* 1896), Saint-Saëns *(Le déluge* 1884), Massenet (*Ève* 1888), Tinel (*Franciscus* 1889) hervortraten. In neuerer Zeit haben sich bisweilen auch die Concerts Ysaye größerer Chorwerke angenommen. Alle Anzeichen aber deuten darauf hin, daß Brüssel und seine Umgebung an der Pflege und Entwicklung der Kunstform nie sonderlichen Anteil genommen hat und nehmen wird.

Im Gegensatz zu dieser französischen Hauptstadt Belgiens und andern, dem Geist und der Sprache nach französischen Distrikten des Reiches haben sich diejenigen seiner Teile, die ganz oder überwiegend von Vlämen und Wallonen besetzt sind, das Oratorium ziemlich lebhaft kultiviert. Bei den Vlämen sowohl (d. h. der niederländischen Bevölkerung Belgiens in Ost- und Westflandern) wie bei den Wallonen (den Nachkommen der romanisierten Kelten z. B. im Maasgebiet) spielt dabei sicherlich das germanische Element bestimmend mit hinein. Den Bestrebungen vlämischer Schriftsteller, ihre Literatur von französischer Sprache und Anschauungsweise unabhängig zu machen, entsprechen ähnliche Bestrebungen der Musiker vlämischen Bluts. So hat sich z. B. Antwerpen, in entfernterer Weise auch Gent, Brüssel gegenüber in der Produktion großer Chorwerke durch Betonung vlämisch-germanischer Elemente selbständig zu erhalten gewußt[1]. Im Bezirk des Oratoriums zeigt sich das schon äußerlich an der Stoffwahl. Vlämische Tonsetzer wie Jos. Mertens, P. Benoit, P. Gilson, J. Blockx, Huberti, Gevaert, van den Eeden knüpfen in durchaus auffälliger Weise an weltliche, insbesondere nationalhistorische Stoffe an und berühren den Stoffkreis der Bibel oder Legende nur ausnahmsweise. Das erklärt sich einmal aus dem gesunden Patriotismus des Volkes und dem Stolz auf eine ruhmreiche Vergangenheit, zum andern aber auch daraus, daß das vlämische Oratorium der Gegenwart — soweit

---

spärlich: *Messias* (1892, 1893, 1904), *Jud. Maccabaeus* (1875), *Acis* (1879); in Fragmenten erschienen *Allegro*, *Salomo*, *Ester*, *Herakles*, *Jephta*. In den Jahren 1879 und 1890 figurierten sogar Beethoven's »Ruinen von Athen« als »Oratorio« auf den Programmen. (Eine Statistik im Annuaire du Conservatoire royal de Bruxelles 1904, S. 185 ff. Die Einsicht in diese Schrift verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn E. Closson, Brüssel.)

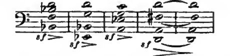
[1] In Antwerpen pflegt seit mehreren Jahren die Société de musique sacrée (L. Ontrop) das Oratorium. Auch Lüttich und in noch reicherem Maße Turnai (Société de musique) haben sich daran beteiligt.

man von einem solchen sprechen kann — aus der weltlichen Chorkantate hervorgegangen ist. Diese fand insbesondere durch P. Benoit (seit etwa 1875) starke Pflege und nimmt bis auf den heutigen Tag, zuweilen sogar in Gestalt der alten Gelegenheitskantate (z. B. von Waelput, Keurvels, Gilson), in der vlämischen und holländischen Musikliteratur einen breiten Raum ein[1]. Ein ausgeprägter nationaler Stil ist nicht vorhanden, vielmehr sind die drei Richtungen, die man etwa feststellen könnte, durch gewisse Einflüsse von außen her bestimmt. Eine erste Gruppe — es ist die bei weitem reichste — folgt deutschen Vorbildern, namentlich Schumann und Mendelssohn, in etwas weiterem Abstande Brahms; eine zweite verrät deutliche Abhängigkeit von Cés. Franck und Liszt, während sich die dritte und kleinste von der jungfranzösischen Schule beeinflußt zeigt. Bisweilen vermischen sich diese Stilelemente bei ein und derselben Persönlichkeit.

Nur klein war die Zahl der Oratorien, die vor dem Auftreten Benoit's (seit 1863) erschienen waren, darunter Ed. Gregoir's *La vie* (1848 Antwerpen) und *Le déluge* (1849 ebenda) und Jos. Mertens' *Angelus* (um 1850). Erst mit Peter Benoit, dem Hauptvertreter der vlämischen Musikrichtung, gewinnt die Gattung stärkeren Einfluß. Aus seiner Feder stammen (mit Ausschluß der Kantaten): *Lucifer* (1866), *Die Schelde* (1867), *Prometheus* (1868), *Drama Christi* (unveröffentlicht), *De Oorlog* (*Der Krieg* 1880), *De Rhyn* (*Der Rhein* 1889), außerdem ein Kinderoratorium *Die Schnitter*. Benoit bekennt sich mit *Lucifer* und *De Oorlog* mehr zur Richtung Cés. Francks, mit dem Schelde- und dem Rhein-Oratorium dagegen mehr zu Schumann und den Deutschen. *Lucifer* muß als ein für seine Zeit bedeutendes Werk anerkannt werden. Hier lebt der Geist des Fortschritts, an dem sich der Cés. Franck der später entstandenen *Rédemption* und *Béatitudes* starke Anregungen holen konnte und wohl auch geholt hat. Wegen seines allegorischen, wenig geschickt angelegten Textes, der das dreimal vergehliche Andringen Satans gegen die gottbeschützte Menschheit paraphrasiert, interessiert es als Ganzes heute kaum mehr. Französisch ist das ungebändigte Temperament in Sätzen erregten Charakters, z. B. in den beiden Doppelchören am Anfang, die zugleich die bedeutendsten Stücke des Oratoriums sind; deutsch mutet mancher

[1] Auch viele der in Musiklexika verzeichneten »Oratorien« belgischer und niederländischer Tonsetzer entstanden als Gelegenheitswerke und sind daher zum größten Teile ungedruckt geblieben. Mehrere der Komponisten, mit denen der Verfasser in Korrespondenz trat, legten diesen ihren Schöpfungen nur nebensächlichen Wert bei.

Melodiezug in den Soli an (Stimme der Erde, des Wassers, des Feuers), deutsch im Sinne etwa der Musik eines Ferd. Hiller: lieblich, klar, doch ohne viel Geist. Der Wert des Ganzen ruht unstreitig in dem Wechsel konstrastierender, sehr geschickt angefaßter Chöre und in der farbenreichen, damals mit Recht als außergewöhnlich modern empfundenen Orchestrierung. Wozu man sich in England und z. T. auch in Deutschland erst nahezu zwanzig Jahre später entschloß, nämlich zum Durchbrechen der Nummernwirtschaft, zur Annahme des frei über dem Orchester dahindeklamierten Rezitativs und des Leitmotivs, das hat Benoit schon hier versucht, und zwar in durchaus natürlicher, hervorragend geschickter Weise. Unter den Leitmotiven[1] zeichnet sich allerdings nur ein einziges aus, das der »Unterdrückung Lucifers«



während die übrigen auf billigem harmonischen Grunde ruhn und sich, wie z. B. das »Motiv der Menschheit«, nur durch wiederholt gleichförmige Instrumentation einprägen. Im *Oorlog*, der zum Jubiläum der belgischen Unabhängigkeit 1880 in Brüssel aufgeführt wurde, hat Benoit ein zweites Mal den ganzen halb mittelalterlichen Apparat der Erd-, Licht-, Spottgeister, an ihrer Spitze mächtige Anführer, in Bewegung gesetzt und in furchtbar aufpeitschenden Chören die Ohnmacht des Menschengeschlechts, dazu die Schrecknisse des Kriegs schildern lassen. Gewisse Übertreibungen, wie sie sich auch Franck bisweilen bei dergleichen Situationen zu schulden kommen ließ, schwächen auch hier den Eindruck des nicht ohne Phantasie entworfenen Ganzen. Freilich liebte man gerade in Belgien und Holland dergleichen realistische Chorgemälde, die nicht bei Benoit allein erscheinen. Sie bildeten gleichsam den Ersatz für die mangelnde Tradition an Lob-, Dank-, Israeliten-, Baalschören usw., mit denen in Deutschland und England das nach-Mendelssohn'sche Oratorium so überreichlich ausgestattet war. Dieser Mangel an Tradition im Bibeloratorium brachte aus sich auch die Notwendigkeit hervor, nach neuen Stoffquellen zu suchen. Einige greifen zur Legende, andere, darunter Benoit, zur Geschichte ihres Landes. Mit der *Schelde* hat Benoit der bei den Vlämen besonders starken Anhänglichkeit an die Scholle der Heimat ein schönes Denkmal gesetzt,

[1] Der Komponist hat sie selbst angemerkt.

während der *Rhein* eine Verherrlichung des Brüderlandes Deutschland enthält und zwischen den Zeilen die enge Verwandtschaft der beiden Germanenvölker betont. Man kann beide im Sinne einer Erweiterung der Tendenz der Haydn'schen *Jahreszeiten* ansehn, insofern Natur und Menschenleben in sinnvolle, hier lokal gefärbte Beziehungen gebracht sind, und beide ohne dramatische Nebengedanken nach Kantatenart abgesungen werden. Einzelne Gestalten lösen sich, wie Lukas und Hanne bei Haydn, als Sprecher subjektiver Empfindungen vom Chore ab, dann läuft die Darstellung wieder erzählend dahin, indem sie poetische Kommentare von Land, Leuten, örtlichen Naturschönheiten, Sitten und Gebräuchen bringt, oft mit Exkursen in die Weltgeschichte. Erquickende Frische neben köstlichem Humor atmet namentlich die Musik des moderner gehaltenen *Rhein*-Oratoriums mit seiner vor Beweglichkeit und rhythmischer Mannigfaltigkeit übersprudelnden Begleitung, seinen volkstümlichen und schwungvollen Soli und Chorgesängen. Das Werk ist noch lebensfähig und sollte auch in Deutschland nicht so schnell vergessen werden wie die älteren Arbeiten Benoits, deren Zeit abgelaufen ist.

Der Generation Benoit's gehört an G. L. Huberti (1843—1910) mit *De laatste Zonnestraal* (1892), das mit den zuletzt genannten Werken Benoit's Tendenz und Ton gemein hat. Hier werden in acht Szenen Bilder aus dem Menschenleben vorgeführt, indem die Vergänglichkeit alles Irdischen, mag es Jugend, Liebe, Kampf, Not, Alter heißen, jedesmal durch den letzten Sonnenstrahl symbolisiert wird, der die Nachblickenden in Frieden oder Qual zurückläßt. Der Text befriedigt nicht, da er an ähnlicher Buntheit des Stils leidet, über die oben (S. 510f.) bei Gelegenheit neuerer deutscher Oratorien gesprochen wurde. Die Musik Huberti's ist in der Disposition, in Melodik und Begleitung von Schumann beeinflußt, doch nicht ohne eigene Note. Klarheit des Satzes, Innigkeit und romantische Auffassung des Stoffs stechen hervor. Am bedeutendsten sind die Chöre und Doppelchöre: die vom Orchester stark malend begleitete Szene des Schiffbruchs, diejenige mit der Kriegs- und Siegesmusik und der Schlußchor; auch einzelne zwischen hineingestreute Frauenchöre erreichen freundliche Wirkungen. Drei kleinere Gelegenheitsoratorien desselben Komponisten: *Verlichting* (1882), *Bloemardinne* und *Wilhelm von Oraniens Tod* blieben Manuskript und zeigen wenig Erwähnenswertes. Stärkere Begabung legte Emile Mathieu an den Tag mit den »Poème lyrique et symphonique« betitelten drei weltlichen Stücken *Le Hoyoux, Le sorbier* und *Freyhir* (1893). Auch hier tritt das gemeinsame Merk-
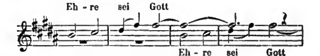
mal vlämischer Chor- und Orchestermusik entgegen: ausgedehnte Schilderungen stimmungsvoller Naturereignisse und deren Rückwirkung aufs Menschenherz. *Freyhir* z. B. — der an heidnische Zeiten erinnernde Name eines Waldes in den Ardennen — besteht überwiegend aus poetisch-musikalischen Meditationen über Waldesschönheit, Waldromantik, Bachesrauschen und dergl. und wird nur in der Mitte einmal durch eine stürmische Schilderung des Römerkampfs unterbrochen, der ehemals zu Füßen des Freyhirwaldes tobte. Jan Blockx, Benoit's Nachfolger am Konservatorium in Antwerpen, machte sich durch teils ebenfalls auf Naturschilderung, teils auf Begebenheiten aus der Nationalgeschichte gestellte Kantaten bekannt (*Vredesang, Het droom vant paradies, Clokke Roelandt, Scheldezang* 1903), von denen das dritte größere Verbreitung erlangte. Wie diese, so gehören ferner Fr. A. Gevaert's *Jacques van Artavelde* und einige kleine, ungedruckt gebliebene Chorwerke von G. van den Eeden zur Gattung der Kantate.

Gleichsam in einen Brennpunkt gesammelt finden sich die verschiedenen Strahlen, die das Land vom musikalischen Schaffen des Auslands auffing, in Edgar Tinel's Oratorium *Franciscus* (1888). Es ist ein Heiligenoratorium wie Liszt's *Heilige Elisabeth*, mit der es nicht nur durch den Aufwand und den Glanz der Darstellungsmittel, sondern auch durch einzelne ähnlich angelegte Episoden verwandt ist. In drei Abteilungen wird des heiligen Franciscus Leben in der Welt und seine Entsagung, sein Klosterleben, sein Tod und seine Verherrlichung erzählt, und zwar in einer Form, die der des Liszt'schen Werks gegenüber als die oratorienmäßigere gerühmt werden muß. Hier liegt ein Beispiel vor für eine schöne, einwandfreie und originelle Verwendung der Erzählerrolle. Sie wird durchweg vom Chore interpretiert, doch nur zweimal in vierstimmigem Satze, im übrigen so, daß einmal die Tenöre, das andre Mal die Bässe mit unisonen Melodien auftreten. Mit diesem ebenso einfachen wie wirksamen Mittel, zur Handlung gehörige Gesänge sich kontrastreich abheben zu lassen, erreicht Tinel außerordentlich stimmungsvolle Eindrücke. Wie gleich am Anfang, wo es einen Sommerabend in Assisi zu charakterisieren galt, die satten, leise vibrierenden Tenorklänge auf der milden Harfenbegleitung hinwegziehn, wie später das Hereinbrechen der Nacht (»Verlassen liegt die Festeshalle«), noch später das Nahen des Schlummers bei Franciscus — jedesmal unter träumerischen Orchesterklängen — zum Ausdruck kommen, das prägt sich dem Hörer fest ins Gedächtnis. Vom zweiten Teile an treten an Stelle der Tenöre einstimmige Bässe, womit ein noch stärkerer Gegensatz zu den übrigen,

insbesondere den von Engeln gesungenen Chören erreicht und zugleich dem ernsteren Ton, der mit des Heiligen Klosterleben eintritt, Rechnung getragen ist. Es spricht aus dieser weisen Disposition der Klänge und Farbenwirkungen ein Künstler von eminentem Klangsinn. Und auch andere Strecken des Werkes beweisen, daß Tinel bei der musikalischen Darstellung des Lebens des großen katholischen Glaubenshelden nicht im mindesten an eine Askese des Ohrs dachte. Nur an wenigen Stellen der Partitur — etwa beim Lied an die Liebe oder kurz vor dem Verscheiden des Heiligen — wird man an jene weltabgewandte Mystik erinnert, wie sie sich z. B. in Liszt's »Seligpreisungen« findet. Alles übrige ist in so frische, zarte oder kräftige Farben getaucht und birgt so viel gesundes und natürliches Leben, daß man des Inhalts, der viel von Armut erzählt und Weltabkehr predigt, fast vergißt. Der Gesamteindruck ist geradezu der einer freudigen, begeisterten Lebensbejahung. Daß das Helle und Strahlende der Natur Tinels viel mehr entspricht als das Dunkle, Verschleierte, geht namentlich aus dem ersten Teile des Oratoriums hervor. Hier ist Tinel echter Vläme und im Schildern fröhlichen Gesellenlebens mit Tanz und Reigenliedern so weltlich und volkstümlich, wie es nur irgend Benoit in der *Schelde* oder im *Rhein* hat sein können. Der Kunst, im Zuhörerkreise Schrecken zu erregen, wie es Cés. Franck und auch Benoit mit den Teufelschören in *Lucifer* oder *Oorlog* vermochten, steht Tinel geradezu fremd gegenüber. Seine Chöre der Höllengeister sind schwach, und der »Geist des Hasses« singt in denselben Tönen wie der »Geist der Liebe«. Gewagte Mißklänge um der poetischen Idee willen finden sich weder hier noch anderswo. Und hierin gleicht Tinel seinen beiden großen geistigen Lehrmeistern Schumann und Mendelssohn, deren Lyrik in mehr als einem Satze des *Franciscus* in neuer Umrahmung widerklingt[1]. Mit Schumann teilt er die Unerschöpflichkeit an quellenden, symmetrisch gebauten Melodien und die Neigung, alles, selbst die unscheinbarste Textphrase, zu gefühlvollem Gesang werden zu lassen. Wie in *Paradies und Peri* so hat auch im *Franciscus* z. B. das Rezitativ fast gar keinen Platz. Das Experiment gelang, begünstigt durch den sehr geschickt angelegten Plan des Dichters (L. de Koninck), der es an abwechslungsreichen Bildern nicht hat fehlen lassen. Im letzten Teile des Oratoriums ist fast

[1] Man sehe etwa das Tanzlied »Sie gleiten und schweben«, das Reigenlied »Nun singet und schlinget«, dessen Melodie in Mendelssohn's Schottischer Sinfonie (Scherzo) versteckt liegt, ferner die schönen Schumann'schen Führungen bei »Lehr' ein Lied der Lieb' uns singen« in der Arie der Himmelsstimme »Franciscus! Höher!«

alles auf Chöre gestellt. Die herrlichsten Eindrücke hinterläßt wohl der Abschnitt vom Einsatz des Engelschors ab »Zu einem Mägdlein zart des Herren Engel sprach«, dessen keuscher Klang und reine Harmonik nur einem Tonsetzer germanischer Rasse in dieser Weise gelingen konnte. Ihm an Wirkung nahe kommt seine Fortsetzung: im Momente, da des Heiligen Auge bricht, setzen in mild verklärtem Glanze pp abermals vier Engelsstimmen (Frauenchor) ein mit dem liturgisch gefärbten Motiv:



das unter wogenden Dreiklangsarpeggien eine mitfortreißende Durchführung erfährt und nach wenigen Unterbrechungen auch bei der folgenden Bestattungsszene wieder auftaucht. Mit ihm hatte auch schon die machtvolle Ouvertüre, eine vorausgenommene Apotheose des Heiligen, begonnen. Diesen Glanzstücken der Partitur fügen sich noch einige im Rahmen der eigentlichen Handlung stehende an: die mit leisen Anklängen an Grieg durchsetzte Ballade an die Armut im ersten Teil, welcher gleichsam als Seitenstück des Franciscus Lied »Ich hab mich einer Maid verlobt« im zweiten Teil entspricht, ferner der strophenweis vom Chor beantwortete, begeistert auf- und absteigende »Sonnengesang« und die feierliche Bestattungsszene mit dem Chor der Klarissen. Unter den selbstständigen, zum Teil sehr ausgedehnten Orchestersätzen mag der anmutige Walzer im ersten und der mit Akzenten grenzenlosen Schmerzes versehene Trauermarsch des letzten Teils hervorgehoben sein. Nur leise klingen hier und da Stimmungen aus Wagner's *Parsifal* an; bisweilen schaut Liszt, bisweilen auch der Kopf Seb. Bachs hervor. — Zwei neuere Schöpfungen Tinel's stehen auf der Schwelle vom Oratorium zur geistlichen, und zwar heiligengeschichtlichen Oper: das Musikdrama *Sa. Godoleva* (1897) und *Katharina* (1909).
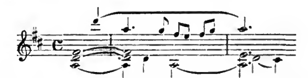
Der im *Franciscus* mehr konservativ-idealistischen Kunst Tinel's steht die fortschrittlich-realistische von Paul Gilson entgegen, von dessen oratorischen Chorwerken *David*, *Les suppliantes* und *Francesca da Rimini* (1895) nur das letztere gedruckt wurde. Es arbeitet mit den raffiniertesten orchestralen und harmonischen Effekten der Jungfranzosen, deutet aber zugleich in der technischen Arbeit auf Wagner's *Tristan*. Die Musik steht durchaus im Dienste der dramatischen Situation, die aufregend genug ist. Das berühmte

Dante'sche Liebespaar Francesca und Paolo, von hohnlachenden Dämonenchören vor den Richterstuhl des Minos geführt, wird verdammt. Francesca ruft den Himmel an. Als aber Gabriel mit Engelsscharen wirklich erscheint, um ihr, doch nur ihr allein, Erlösung zu verheißen, weist sie die »grausame Gnade« zurück, um ungetrennt vom Geliebten an seiner Seite die Qualen der Vorhölle weiter zu leiden. Mit glänzenden instrumentalen Farben ist das Reich des Minos, das Brodeln und Zischen am Ort des Unheils geschildert, mit nervenreizenden Klängen der Chor der Dämonen bedacht. Am bedeutendsten aber erscheinen die lyrischen Abschnitte: die Erzählung Paolos und Francescas von ihrem Sündenfall, die immer von überschwenglichsten Liebesbeteuerungen unterbrochen wird (»Seit jenem Tage lasen wir nicht mehr«); ferner Francescas Gebet und Duett mit Paolo, das seine Steigerung dort erreicht, wo in voller Klarheit, natürlich auf Harfenklängen, ein sechsstimmiger Chor der Seraphim sein Hosanna hereinsingt. Auch das furchtbare Dante'sche »Lasciate ogni speranza«, im Munde des Dämonenchors zu einem grausamen Fluch gestempelt, erscheint und schließt das Werk mit übermächtigem fff, in der Seele des Hörers das Gefühl eines Zwiespalts zurücklassend. Liegt der Wert dieses Werks auch überwiegend in dem phantastischen, stark kolorierenden Instrumentalpart, so fehlt es doch nicht an innigen Tönen und an Stellen, in denen die Musik den Gegensatz von Brutalität und selbstloser Hingabe über die Situation hinaus ins Allgemeine zu wenden versteht.
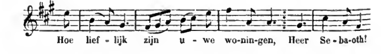
Die wallonische Komponistengruppe ist, soweit sie fürs Oratorium in Betracht kommt, vornehmlich durch die Namen Théod. und Charles Radoux, Adolphe Samuel und Jos. Ryelandt vertreten. Samuel's ungedruckt gebliebenes, 1896 auch in Köln aufgeführtes Mysterium *Christus* gehört der Gattung der geistlichen Symphonieode an. Joseph Ryelandt (geb. 1870) hat sich bis jetzt mit drei größeren geistlichen Chorwerken hervorgetan: *De XIV Stonden (Die 14 Kreuzesstationen), Het heilig Bloed* (Kantate für Baryton und Chor) und *De Komst des Heeren* (*Das Kommen des Herrn,* 1907)[1]. Das dritte und wertvollste symbolisiert in drei Teilen auf Worte der Psalmen und des Neuen Testaments Christi Kommen im zeitlichen Sinne (Ankündigung, Geburt), im geistigen Sinne (Christi Dialog mit der Seele) und am jüngsten Tage. Dieser Inhalt sowohl wie einzelne musikalische Abschnitte

[1] Ein vierteiliges, sich dem Mystère näherndes Oratorium *Maria* (Text von Ch. Martens) ist im Erscheinen begriffen.

weisen auf die spiritualistische Richtung Cés. Francks. Dennoch prägt die Tonsprache Ryelandts jene Schlichtheit und Klarheit, jenen ruhigen, auch in erregten Partien nicht überschäumenden Fluß der Melodik aus, den die seines Lehrers Tinel und die vlämische und holländische Musik überhaupt auszeichnet. Dadurch unterscheidet sie sich ebenso von der oft fanatisch-schwärmerischen Franck's wie von der mit Komplikationen überhäuften des Engländers Elgar, dessen letzte Oratorien indessen die Chorbehandlung zuweilen bestimmt zu haben scheinen. Das in mannigfachen Varianten auftretende Leitmotiv für das Kommen Christi:



gibt, so kurz es ist, einen Begriff von dem Stil des Ganzen und wäre wohl charaktervoller geraten, wenn es ohne Rücksicht auf die zahllosen kontrapunktischen Verflechtungen (Engführungen usw.), die es im Verlaufe erfährt, erfunden worden wäre. Eine Anzahl schöner, musterhaft geführter Chöre, darunter einzelne über das Rorate-Motiv und klangvolle Engelensembles, machen die Arbeit zu einer sympathischen, und nur eine gewisse Gleichförmigkeit im Rhythmischen trägt Schuld, daß das Interesse nicht bis zum Ende wach bleibt. Eine Huldigung an Brahms, dessen »Deutsches Requiem« in Holland und Flandern zu den am häufigsten aufgeführten Werken gehört, bringt Ryelandt mit der Umbildung des Christusmotivs in:



Ein viertes kleines Oratorium, *Purgatorium*, auf lateinischen Text, steht in einzelnen Partien Perosi's Oratorien nahe, insbesondere durch das Betonen des Mystischen und im Einflechten programmatischer Orchesterinterludien. — Vom Direktor des Konservatoriums in Lüttich, Théod. Radoux, liegen außer einem dreiteiligen, *Patria* überschriebenen Stücke oratorischen Charakters, das in effektvollen Chören und realistisch schildernden Programmsätzen Unterdrückung,

Triumph und Frieden feiert, nur einteilige biblische Kantaten vor *(Cain, La fille de Jephte).* Dagegen hat sein Sohn Charles Radoux mit *Geneviève de Brabant* (1907, preisgekrönt) das Gebiet des großen dramatischen Oratoriums betreten und sich als bemerkenswertes Talent erwiesen. Die Musik ist frisch, temperamentvoll und von modernem Geiste getragen. Die Formen sind geschickt aus den Situationen heraus entwickelt und interessieren durch ihre freie Anlage; insbesondere fallen die Erkennungsszene der beiden Gatten und die Jagdszene im ersten Teil durch ihren persönlichen Ton auf. Als Einleitung steht ein das Waldweben versinnlichendes symphonisches Stück von großer Zartheit und Leuchtkraft der Farben.

Das öffentliche Musikwesen Hollands hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Entwickelung genommen, die dem Oratorium in jedem Punkte günstig gewesen ist. Da es wie Deutschland und England über ausgezeichnete Chorvereine verfügt, so hat es dementsprechend auch sein Musikfestwesen zu ziemlicher Höhe ausgebildet. Die »Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst«, die sich über das ganze Land ausbreitet, die geschätzten Diligentia-Konzerte im Haag, die Gesellschaft Felix meritis, die Cäcilienkonzerte, der 1890 gegründete Kgl. Oratorienverein in Amsterdam, Institute, von denen einige ihr schnelles Aufblühn seit den fünfziger Jahren der Initiative Jean Verhulst's verdankten, dazu die Excelsior-Gesellschaft in Rotterdam und zahlreiche Gesangvereine andrer Städte, sie alle haben sich angelegentlich des Oratoriums angenommen. Im Repertoire stehen bis heute Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn, Schumann *(Paradies und Peri)* voran, namentlich hat Mendelssohn noch einen unbegrenzten Hörerkreis. Dazu sind in jüngerer Zeit einzelne Franzosen und Deutsche, ausnahmsweise auch Elgar und Bossi getreten. Die einheimische Produktion hat mit der belgisch-vlämischen das gemein, daß sie bei weitem mehr Kantaten weltlicher Richtung als Oratorien aufweist, trotzdem im übrigen die kirchliche Komposition mit Requiems, Messen und Motetten reich vertreten ist. Die wenigen Werke, die zu nennen sind, gehen überwiegend auf Mendelssohn und sein Bibeloratorium zurück: J. M. Coenen (*Elias auf Horeb*, Amsterdam, um 1850), Anton Berlijn (*Moses*, Amsterdam, 1844 in Magdeburg aufgef.), Rich. Hol (*David*, Utrecht), M. L. Hagemann *(Daniel).* Außer ihnen verdienen als auch in Deutschland aufgeführt genannt zu werden G. A. Heinze, W. F. G. Nicolai, W. de Haan und Sam. de Lange. Gust. Ad. Heinze, ein Deutscher, der seit 1850 in Amsterdam wirkte, brachte 1863 eine mit freundlicher Musik be-

dachte *Auferstehung*, aus der ein poetischer, duftig instrumentierter Frauenchor »Zu Deinem Grabe wallen wir« hervorzuheben ist, später die Oratorien *Sa. Cecilia*, *Der Feenschleier* und *Vincentius von Paula* (1884), die noch gegenwärtig auf holländischen Konzertprogrammen erscheinen. Willem F. G. Nicolai steht mit *Bonifacius* (zuerst 1875 in Essen) auf der Linie Reißmann-Meinardus und vertritt den gut deutschen Typ eines Oratorienkomponisten der siebziger Jahre. Wie in Reißmann's *Wittekind* wird die Heidenbekehrung an einem Sonderbeispiel gezeigt: ein liebendes Paar getrennten Bekenntnisses macht qualvolle Stunden inneren Ringens durch, bis das Kreuz siegt. Die Musik ist poetisch und nicht ohne Eigenart entworfen, hier und da, wie es scheint, durch Liszt beeinflußt. Bemerkenswerte Stellen stehen am Schluß, wo die Heidenpriesterstochter halb schüchtern ein christliches Gebet an Maria beginnt und mit dem am alten Glauben festhaltenden Vater in Konflikt kommt. Auch der Chor der Dryaden, die dem von Bonifazius gefällten Baum entfliehn, ist schön gedacht und ausgeführt. Temperamentvolle Chöre der Heiden und fromme der Christen bilden die Umrahmung. — Willem de Haan, seit 1876 dem Darmstädter Musikleben angehörig, brachte in seinem *Lied vom Werden und Vergehn* eine dichterisch und musikalisch wertvolle Gabe, ebenso der seit langem in Stuttgart wirkende, aus Rotterdam gebürtige Samuel de Lange mit *Moses* (1889 Haag u. ö.), einem bei aller Anlehnung an ältere Vorbilder großzügigen, mit eigenen Ideen arbeitenden Werk, das in der Anlage dem etwas später entstandenen *Moses* von Bruch ähnelt. Endlich ist noch der in Arnheim lebende G. H. G. von Brucken-Fock mit *De Wederkomst van Christus of het naderende Godsrijk* (um 1900) zu nennen. Es ist ein betrachtendes Chororatorium im Sinne des *De Komst des Heeren* von Ryelandt, ebenso klar im Stil und wohl disponiert wie dieses, aber vielleicht um einige Grade temperamentvoller. Die bedeutendste Nummer, das Dies irae im ersten Teile, schließt mit einem Doppelchor »Preiset, preiset«, über dem mit vieler Kunst ein Soloquartett nach Art der doppelchörigen Motetten von Bach Figurationen ausführt. Längere programmatische Zwischenspiele erregten oder grüblerischen Charakters beziehen sich auf Erlösung und jüngstes Gericht.

---

2. Kapitel.

England und Amerika.

1. England.

Allgemeines.

Über die außergewöhnlich günstigen Umstände, unter denen England am Ausgang des 18. Jahrhunderts das Oratorium zu kultivieren fortfuhr, wurde schon im Abschnitt »Händel« berichtet. Diese Umstände erlitten nach dem Eintritt ins neue Jahrhundert nur insofern eine Veränderung, als sich die Vorliebe für öffentliche Konzerte in größtem Maßstabe, für Musikfeste und für die bei ihnen entwickelten Massenwirkungen noch mehr steigerte, und zwar in demselben Maße, in je ungemessenere Höhen die Gestalt Händel's in den Augen der Nachwelt wuchs. Schier zahllos sind die öffentlichen Institute, die nach 1800 dem Oratorium Aufmerksamkeit schenkten, zahllos die Veranstaltungen, deren Mittelpunkt es bildete. Unter den Musikfestunternehmen, die noch in Händel's Zeit zurückgingen, sich aber auch im neuen Jahrhundert ungeschwächtes Ansehn bewahrten, standen die »Festivals of the three choirs« obenan. Ihre Feste dehnten sich seit 1836 zu viertägiger Dauer aus[1]. Neben ihnen blühten die Birmingham-Festivals weiter, die zunächst stark für Händel *(Messias)* eintraten, später aber auch Erstaufführungen fremder und einheimischer Meister in Fülle brachten und sehr bald eminente Bedeutung im englischen Musikleben gewannen. Zu ihnen traten die seit 1824 regelmäßig aller drei Jahre stattfindenden Musikfeste zu Norwich (in unregelmäßiger Folge schon seit 1770); weiterhin die in gleichem Turnus wiederkehrenden Leeds Festivals (regelmäßig seit 1858), später solche ohne bestimmte Wiederkehr in Manchester, Brighton, Sheffield (1895), Cambridge, Oxford, Liver-

[1] S. oben S. 320 ff. Zum Folgenden auch G. Grove, Dictionary, Art. »Festivals«; Fuller-Maitland, J. A., English Music in the XIXth century, 1902; Annie Patterson, The story of Oratorio, 1902; Arth. Mees, Choirs and Choral music, New-York 1901, S. 177 ff.; Saint-Saëns, Harmonie und Melodie (deutsche Ausgabe 1905, S. 173 ff.); Hanslick, E., Aus dem Konzertsaal, 1870 (Briefe aus England 1860), S. 498 ff. Dazu zahlreiche Gedenkschriften und Musikfestchroniken. Eine kleine, die Musikfestfrage behandelnde Literatur für sich brachte das Musikfest 1874 zu Gloucester hervor (Schriften von A. Barry, Hampton, Collis, Marriot, Herfordshire [anon.]).

pool, Salisbury und anderen Städten. Nach längerer Pause wurden ferner seit 1859, dem Jahre der hundertsten Wiederkehr von Händel's Todestag, die Händel-Festivals im Kristallpalast zu London wieder aufgenommen und unter Leitung des Italieners Costa (bis 1880), später (bis in die Gegenwart) unter Direktion von Aug. Manns (gest. 1907) zu wahren Monstreveranstaltungen ausgeprägt[1]. Hierzu kamen noch eine Reihe Konzertinstitute in London und in der Provinz, die außerhalb des Musikfestreigens in mehr oder weniger gleichen Abständen für Oratorienaufführungen sorgten, z. B. die seit 1785 bestehende, 1861 aufgelöste Cecilian Society, die speziell zur Pflege des Oratoriums gegründet war und darin lange Zeit mit den seit 1776 bestehenden, 1848 eingegangenen »Concerts of ancient Music« rivalisierte. Im Jahre 1832 tritt die »Sacred Harmonic Society«, das noch heute vornehmste Chorinstitut Londons, ins Leben. Hatte sie anfangs unter der Konkurrenz der berühmten geistlichen Sonntagskonzerte in der Westminsterabtei zu leiden, so ward ihr Mitgliederkolleg später nach deren Eingehen im Jahre 1840 schnell zur obersten Instanz in allen Fragen, die Kirchen- und Oratorienmusik angingen. In dem schönen Brauch, die Reinerträge ihrer Konzerte einem Unterstützungsfonds für bedürftige Tonkünstler zuzuweisen, pflanzte sie eine Tradition aus Händel'scher Zeit fort. Um dieselbe Zeit (1841) begann der weitblickende John Hullah für die Hebung des Chorgesangs in Schulen und Lehrerseminaren zu wirken und mit Unterstützung von Kunstfreunden alsbald Erfolge zu erreichen, wie sie in gleich schneller Zeit und in gleichem Umfang wohl kein zweites Land zu erreichen vermocht hat. Seit dieser Zeit besitzt England eine Fülle geschulter Chorsänger aus jedem Stande und jedem Berufe, in der Provinz sowohl wie in den Hauptstädten, und hat es mehrfach wagen können, mit Hunderten aus allen Gegenden des Reichs herbeigeströmten Sängern den *Messias* mit nur einer Probe zur Aufführung zu bringen.

Ihre Wurzeln hatte diese englische Konzertorganisation in dem Geiste, den Händel ins Land gebracht hatte. Eine Geschichte des englischen Oratoriums im 19. Jahrhundert kann nicht umbin, den Namen Händel immer und immer wieder zu nennen als den Namen dessen, der das Land musikalisch groß gemacht. Kaum ein zweites besteht, von dem bis nahe an die Gegenwart heran mit vollem Rechte gesagt werden konnte: »Der Händelkultus ist seine eigent-

[1] Beim Händelfest des Jahres 1784 hatten 273 Sänger und 274 Instrumentisten mitgewirkt; 1834 war das Verhältnis: 356 Sänger und 222 Instrumentisten.

liche musikalische Religion«[1]. Mag immerhin der Deutsche recht behalten, wenn er meint seinem Händel näher zu stehen als der Engländer, der immensen Popularität des Meisters in England konnte er lange Zeit, nämlich bis auf Rich. Wagner's allgemeines Bekanntwerden, keine ähnliche Erscheinung an die Seite stellen. Diese Popularität ist keine künstlich gezogene gewesen, sondern war natürlich gewachsen auf dem Grunde jener nationalen Musikverhältnisse, deren Schöpfer zum Teil Händel selbst noch war. Starke Fäden der Tradition und lebhafter dankbarer Erinnerung verbanden lange viele englische Musikfreunde mit den glorreichen Zeiten von vor zweihundert Jahren. In den Chören des *Messias* und *Israel* erblickte man nicht nur unvergleichliche Kunstwerke, sondern zugleich eine Art persönlichen Unterpfands Händel's, mit dem er gleichsam zurückgab, was er selbst ehemals vom Geiste und von der Eigenart des nationalen Chorgesangwesens an Anregungen empfangen hatte. Der Engländer sah und sieht noch in ihnen mit Stolz und leiser, berechtigter Eitelkeit ein verklärtes Widerspiel autochthoner Musikkultur. Und dies gehört mit zu den Imponderabilien, die die englische Händelauffassung mit bestimmen halfen. Jahrzehnte hindurch ist Händel nämlich in England kaum mehr als »Mode« gewesen, am meisten in den Jahren von 1780—1820. Der Eindruck, den man aus den Programmen der Londoner Konzertgesellschaften dieser Zeit gewinnt, ist verblüffend: Händel am Anfang, Händel in der Mitte, Händel am Ende! Händel besaß das Monopol in der gebildeten Musikwelt. Neben ihm ward wohl gelegentlich der Haydn der *Schöpfung* als minderwertig, der Mozart des *Requiem* als »gelehrt und stumpfsinnig« abgewiesen[2]. Das hatte natürlich üble Folgen. Es ist kein Zweifel und wurde schon vielfach von englischer Seite her betont, daß dieser einseitige Händelkult zu einer Zeit, die auf neue Bahnen hindrängte, das englische Musikleben im Großen stark hemmend beeinflußte und eine Reihe tüchtiger Musiker an der natürlichen Entfaltung ihres Talents gehindert hat. Denn schließlich wollte das englische Publikum nicht mehr nur Händel in Originalgestalt und in »Selections« hören, sondern wünschte auch in Werken der Zeitgenossen unbedingt »Händelismen«. Das wenige, was das Land bis 1846 produziert hat, ist Zeuge dafür. In diesem Jahre erschien Mendelssohn's *Elias* in Birmingham, das erste Werk seit Händel, das neben dem *Messias* unbedingte nationale Anerkennung fand und

---

[1] Hanslick, a. a. O., S. 499.

[2] Zeitgenössische Zitate bringt Fuller-Maitland, a. a. O., S. 4.

bis heute neben ihm eine Ehrenstellung in England eingenommen hat. Ganz ohne Vorurteil scheint indessen auch diese Schätzung nicht allgemein geworden zu sein; denn der *Paulus*, der nicht ursprünglich für England sondern für Düsseldorf komponiert war, hatte vorher (1836 Liverpool) eine höchst laue Aufnahme gefunden, die unmöglich auf Rechnung des Stoffs oder der vom *Elias* nur wenig abweichenden musikalischen Behandlung gestellt werden kann. Vorher durfte sich nur Spohr mit seinen Oratorien gewisser Erfolge erfreuen, weniger anhaltender mit dem 1842 für Norwich komponierten *Fall Babylons*, größerer mit *Des Heilands letzte Stunden* (1839 als *The calvary* in Norwich) und den *Letzten Dingen* (1830 als *The last jugment* in Norwich), von denen die beiden letzteren bis in die neunziger Jahre hinein auf zahlreichen englischen Programmen zu finden waren und noch jetzt in der Provinz zu Gehör kommen. Noch vor etwa drei Jahrzehnten konnte Saint-Saëns schreiben: »Man schaudert in England bei dem Gedanken, daß auch einmal irgend ein andres Werk [außer *Messias*, *Elias* und *Calvary*] in gleichem Maße die Gunst des Publikums gewinnen könnte«. War bis in die dreißiger Jahre hinein Händel Muster und Vorbild einheimischer Tonsetzer, so wird es nun seit 1846 Mendelssohn. Dem händelisierenden englischen Oratorium folgt ein mendelssohnisierendes. Erst spät, im Laufe der siebziger Jahre, wird endlich auch der Bann dieses Großmeisters durchbrochen, und es kommt zu einer Produktion, die das Streben nach geistiger Emanzipation, das Erwachen eines neuen nationalen Musikgeistes deutlicher verrät. Dieser dritte Abschnitt, von den Engländern selbst als ihre musikalische »Renaissance« empfunden, datiert von ungefähr 1880. Er kennzeichnet sich im allgemeinen durch die wachsende klare Einsicht, daß man lange, allzulange an überkommenen Formen und Formeln festgehalten und versäumt habe, rechtzeitig Anschluß an die auf dem Kontinent vor sich gehenden musikalischen Evolutionen zu suchen. Es erwacht der Sinn für eine nationale Oper, die die ausgefahrenen Gleise der Operette meidet und die Richtung des Wagner'schen Musikdramas einschlägt; es erwacht der Ehrgeiz, sich eine eigene hochstehende moderne Instrumentalliteratur im Sinne der französischen (Berlioz, Saint-Saëns) und deutschen (Liszt, Brahms) zu verschaffen; es erwacht endlich die Erkenntnis, daß auch dem Oratorium über Spohr und Mendelssohn hinaus noch eine Zukunft blühe. In jegliche Form musikalischen Schaffens zieht neuer Geist ein, langsam, doch stetig. Stilistisch macht sich die Wandlung bemerkbar in dem Eindringen jungfranzösischer und neudeutscher Elemente (Liszt, Wagner,

dazu Brahms, später Rich. Strauß), nach außen hin durch strengere Abweisung fremder Meisterwerke. Ch. Gounod's *Mors et vita* (1885 Birmingham), in noch stärkerem Grade seine *Rédemption* (1882 ebenda) waren die beiden letzten großen Eindrücke von außen her, denen das Volk im Lande selbst nachgab. Seitdem bebaut es das Feld des Oratoriums mit eigenen Kräften und zeigt, daß es sich von dem Drucke einer anderthalb Jahrhunderte langen geistigen Fremdherrschaft erholt hat[1]. Das neuere deutsche Oratorium hat in England nirgends festen Fuß fassen können, trotzdem Liszt's *Heilige Elisabeth* (zuerst 1876), Raff's *Weltende* und andere bisweilen zur Aufführung kamen. Rubinstein'schen Oratorien begegnete man geradezu mit Geringschätzung[2]. Dagegen verstattete man französischen Werken der César Franck'schen Schule Eingang, nicht ohne sich durch deren spiritualen Charakter erheblich anregen zu lassen. Händel behauptet bis in die Gegenwart hinein noch immer eine prädominierende Stellung[3], während Bach mit der Matthäuspassion und dem Weihnachtsoratorium eine fortgesetzt steigende Aufführungsziffer erreicht.

Die oratorische Aufführungspraxis wich in England lange Zeit so erheblich von der des Kontinents ab, daß ihrer mit wenigen Worten gedacht sei. Nicht für die zweite, wohl aber für die erste

[1] Unter den Ausländern, die mit Ausnahme Spohr's und Mendelssohn's seit dem Jahre 1800 von England und Irland mit Aufträgen geehrt wurden, finden sich u. a. F. Ries (*Triumph des Glaubens*, 1831 Dublin), Aug. Ferd. Häser aus Weimar (*Triumph of truth*, 1837 Birmingham), S. Neukomm (mit mehreren Oratorien für Birm.), B. Molique (*Abraham*, 1860 Norwich), die Italiener Bottesini (*Gethsemane*, 1887 Norwich) und Mancinelli (*Isaia*, 1887 Norwich, *S. Agnese*, 1905 ebenda), der Böhme Dvořak (*Die heilige Ludmilla* 1886 Leeds). — Zur Hebung der nationalen Oratorienliteratur im fortschrittlichen Sinne trugen, was nicht unbemerkt bleiben darf, die 1885 vom Verleger Novello gegründeten »Novello-Oratorien-Konzerte« wesentlich mit bei, ebenso die von demselben Verlag schon vor der Mitte des Jahrhunderts zu erstaunlich billigen Preisen zur Verfügung gestellten Klavierauszüge von Werken alter und neuer Meister. Man kauft sie vor Beginn der Aufführungen noch heute so, wie auf dem Kontinent die Textbücher. »Nicht nur kolportieren in London Hunderte von Händlern diese Ausgaben, und Hunderte von Kehlen rufen sie aus, auch auf allen Eisenbahnstationen im ganzen Reich werden sie wochenlang vor einer Aufführung feilgeboten.« Hanslick, a. a. O. (1860).

[2] »We have plenty of young musicians who could produce something more resembling an Oratorio than either ‚Paradise lost' or ‚The tower of Babel'.« The musical Times 1894, S. 42.

[3] In den Monaten Dezember bis Februar 1881/82 fanden zum mindesten 40 Aufführungen des *Messias* außerhalb Londons, ein Jahrzehnt später (1893 bis 1894) während derselben Monate zum mindesten 25 statt, ungerechnet die, von denen die Chronik (The musical Times) nichts berichtet.

Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt z. B. der Umstand in Betracht, daß in England die Altstimmen in großen Chören entweder ganz oder teilweise von Kontratenören gesungen wurden. Zur Zeit Händel's und über sie hinaus blieb der kirchliche Chorgesang in in England auf kirchliche Berufssänger d. h. Knaben und Männer beschränkt, zu denen, wenn Bedürfnis vorlag, kunstgeübte Dilettanten traten; den Kern bildeten jedesmal die Kathedralchöre. In der Provinz, wo nicht immer genügend Knabenstimmen aufzutreiben waren, sangen längst Frauen mit, als Dr. Arne in seiner *Judith* vom Jahre 1773 zum erstenmal in London Frauenstimmen in große begleitete Chöre einführte (S. 323). Das blieb so bis ins 19. Jahrhundert, und zwar dergestalt, daß jedesmal nur der Sopran weiblichen Stimmen zugedacht wurde, der Alt indessen Kontratenören anheimfiel[1]. Deutschen Tonsetzern, die auf diese Praxis nicht vorbereitet waren, machte das nicht geringe Schwierigkeiten und hatte zur Folge, daß Werke, die ursprünglich für englischen Gebrauch zugeschnitten waren, durchgreifender Änderungen bedurften, um für deutsche Verhältnisse benutzbar zu sein. Mit Recht fanden Spohr und Mendelssohn darin »a serious fault«. Erst allmählich setzten sich weibliche Altstimmen durch. Aber noch bis in die jüngste Zeit verstärkte man sie, wenn keine hinreichende Zahl vorhanden war, bei großen Chorwerken durch Knabenstimmen, ein Kunstgriff, durch den ein prächtiger, einheitlicher Chorklang erzielt wird und gar mancher im Alt zu dünn besetzte Chorverein auch des Kontinents seine Aufführungen wesentlich heben könnte[2].

Ein zweiter Punkt, in dem sich die englische Oratorienpflege der ausländischen gegenüber eigene Traditionen zu wahren verstand, betrifft ihre Einordnung ins kirchliche Leben. »Das Oratorium dient in England nicht nur der Musikliebe, sondern auch der Religion. England ist zum Teil katholisch, zum Teil protestantisch; dabei weder protestantisch im Sinne der germanischen Rasse, noch katholisch im Sinne der romanischen. England ist ein Bibelvolk, und das Alte Testament behauptet in seiner Religion beinahe denselben Platz wie in der mosaischen. Daher der ungeheure Erfolg von Werken wie Israel in Ägypten, Elias, Salomo, deren tragende Idee ein Publikum des Kontinents niemals in

[1] Infolgedessen ziehen ältere englische Partituren die beiden Mittelstimmen gewöhnlich auf ein einziges System (Tenor, mit Violinschlüssel) zusammen.

[2] Saint-Saëns, a. a. O. S. 178 gibt die Besetzung des Chors bei einem Birmingham Festival der achtziger Jahre an mit: 95 Soprane, 90 Kontraalte (darunter 45 Knabenstimmen), 95 Tenöre, 80 Bässe.

gleichem Maße wie das englische interessieren könnte[1]«. Es hängt mit dem ganzen Charakter der englischen Kirche zusammen, mit der religiösen Erziehung der Jugend und der konsequent beobachteten Heiligung der Feiertage, daß der Engländer, sobald er ein Oratorium hört, sich in eine gewisse kirchliche Stimmung versetzt fühlt. Eine Oratorienaufführung im erleuchteten Konzertsaal des Kristallpalasts unterscheidet sich ihm von einer in der Westminsterabtei stattfindenden nur dadurch, daß dem Publikum das Applaudieren unverwehrt ist. Konzerthafte Oratorienaufführungen haben sich in England mit wirklich kirchlichen, d. h. solchen, in denen das Oratorium tatsächlich als ein Stück Gottesdienst betrachtet wird, immer die Wage gehalten. Die Sonntagsoratorien, die jahrzehntelang in Westminster oder St. Paul's zur Aufführung kommen, sind keine selbständigen künstlerischen Veranstaltungen, sondern hineingespannt in den Rahmen einer kurzen gottesdienstlichen Ceremonie. Die Mitwirkenden rekrutieren sich aus den Mitgliedern der Kathedralkapelle und nehmen feierlich, mit weißen Chorhemden bekleidet, in den Chorstühlen Platz, um hernach ihre Rollen nicht als Konzertsänger sondern im Namen der Kirche, gewissermaßen an Priesters statt, vorzutragen. Am Anfang und am Ende spricht der Dekan Gebete und liest zwischen den Abteilungen entsprechende Kapitel aus dem Alten Testament[2]. Daß unter solchen Umständen, bei denen äußere, stimmungsvolle Umrahmung sich paart mit gesteigerter persönlicher Anteilnahme, nicht nur der rein künstlerische Gehalt der betreffenden Schöpfung sondern auch ihr tatsächlicher »Inhalt« mit besonderer Andacht entgegengenommen wird, ist selbstverständlich. Es handelt sich hier um eine Verbindung von Oratorium und Kirche, Kunst und Religion, die auf Gebräuche des 18. Jahrhunderts und von noch früher zurückweist, eine Verbindung, die andere Länder im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr oder weniger ganz gelöst haben. Damit hängt auf der einen Seite der bis auf den heutigen Tag ungemein starke Verbrauch an Oratorien in England zusammen, auf der andern Seite das Festhalten an biblischen Stoffen und die Tatsache, daß man nur langsam auf außerhalb sich vollziehende musikalische Stilwandlungen reagierte. Wenn Hunderte von englischen Kirchenkomponisten des 19. Jahrhunderts in der Schreibweise nicht über Mendelssohn hinauskamen, so lag das zum guten Teile an den

---

[1] Saint-Saëns, a. a. O.

[2] Eine in dieser Weise feierliche Aufführung von Gounod's *Mors et vita* im Jahre 1886 beschreibt Hanslick, Musikal. Skizzenbuch, S. 300 ff.

konservativen Verhältnissen dieser kirchlichen Aufführungspraxis, die in kleineren englischen Städten noch heute an Verhältnisse des 18. Jahrhunderts mit seinen jederzeit schreibfertigen Kantoren und Organisten erinnern. Damit hängt ferner die schier unbegreifliche Neigung zusammen, ältere Werke (Händel, Haydn, Spohr) bis zum Überdruß selbst in kürzesten Zeitabständen zu wiederholen; denn je schwieriger im Laufe der Zeit das Partiturschreiben geworden, um so mehr mußten und müssen Wiederholungen ersetzen, was ehemals Uraufführungen waren. Zieht man zusammen, was alljährlich in England an oratorischer Musik zur Aufführung kommt, eingeschlossen die bisweilen vom Oratorium nicht zu trennende, sehr stark gepflegte geistliche Kantate, so ergibt das eine Summe von chorischen Leistungen, wie sie kein zweites Land der Erde von der Größe Englands auf diesem Gebiete erreicht.

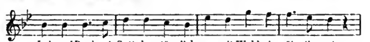
a. Das englische Oratorium bis 1880.

Die an einheimischen Erzeugnissen unfruchtbarste Periode des englischen Oratorienschaffens, die Jahre von 1800 bis 1850, gewährt ein höchst klägliches Bild. Kaum acht bis zehn Tonsetzer versuchen, dem Händelmonopol und dem Eindringen fremder Werke die Spitze zu bieten. Matthew King (gest. 1823) bringt 1817 eine *Intercession*, aus der einzig der Gesang »Must I leave thee, Paradise« als »Eva's Lamentation« seiner populären Melodie wegen bekannter wurde; John Clarke-Whitfield um weniges später eine *Crucifixion and resurrection*; Will. Crotch 1812 *Palestine* und *The captivity of Iudah*. Es folgen Will. Cudmore (*The martyr of Antiochia*, Manchester 1836), Elvey (*The resurrection and the ascension*, London 1840, *Mount Carmel*, um 1845 [mit demselben Stoff wie Mendelssohn's *Elias*]), der fleißige George Perry mit vier Oratorien (*Elijah and the priests of Baal*, Norwich 1819, *Hiskia*, *The fall of Jerusalem*, London 1838, *The death of Abele*, London um 1840, und einer biblischen Kantate *Belsazar's feast*); endlich Henry Bishop (*The fallen angel*, nach Milton, Oxford 1839; *The seventh day*, London 1836). Unter allen hatte nur Crotch mit *Palestine* länger anhaltenden Beifall (1827 und öfter in Liverpool, 1839 in Worcester), nach Moscheles' Urteil[1] ein »schwacher Händelabklatsch«, nach Fuller-Maitland[2] eine Arbeit, die trotz vieler Händelanlehnungen im chorischen Teile und trotz

[1] Aus Moscheles' Leben, I (1872), S. 72.
[2] a. a. O. S. 86.

minderwertiger Fugen namentlich im solistischen Teile nicht ganz ohne persönliche Züge ist. Gerühmt wird das Quartett »Lo, star-led chiefs« und das Sextett am Schlusse, wo Thematik und Durchführung in gleichem Maße fesseln. Im ganzen aber konnte diese jüngere Literatur nur das Gefühl eines musikalischen Bankerotts erwecken und die Unverwüstlichkeit Händel'scher Werke nur um so stärker hervorkehren. Es fehlte an geistiger Regsamkeit und an Ehrgeiz bei den Tonkünstlern, an Urteilskraft und Unbefangenheit beim Publikum. Beides stellte sich in langsamem Tempo erst ein, nachdem die Königin Viktoria — eine begeisterte Freundin Mendelssohn'scher Musik — den Thron bestiegen (1837) und den Musikverhältnissen durch ihren persönlichen Geschmack eine freiere, fortschrittlichere Richtung gegeben hatte. Von jetzt an mehrt sich die Zahl englischer Oratorienschöpfungen, und das Niveau hebt sich langsam.

Auch in diesem zweiten Abschnitt, der, wie erwähnt, unter dem Zeichen Mendelssohn's steht, fehlen minderwertige Produkte nicht. Ja vielleicht war das Festhalten an Mendelssohn'schen Typen noch unheilvoller als das Festhalten an Händel. Händel konnte wenigstens Vorbilder für dramatisch reichbewegte Handlungen bieten, wogegen in Mendelssohn's Oratorien irreleitende Elemente aus Bach'schen Passionen mit vorhanden waren. An der Spitze der minderbegabten englischen Mendelssohn-Nachahmer stand der seit 1829 in London akklimatisierte, jahrzehntelang nicht nur über die Londoner Händelfestivals, sondern über die englischen Musikfeste überhaupt das Szepter schwingende Italiener Michele Costa. Was er als Dirigent geleistet, mag unvergessen bleiben, wie sich denn England selbst ihm dankbar erwiesen hat durch Verleihung des Adelstitels. Seine beiden Oratorien *Eli* (1855) und *Naëman* (1867), beide in Birmingham aufgeführt[1], zeigen ihn als routinierten, über Choreffekte aller Art gebietenden Tonsetzer, aber ohne Kraft und Eigenart. Der *Eli* kam hundert Jahre zu spät und weist in Chören wie:



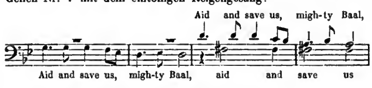
auf die dekadente italienische Oratorienkunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Im *Naëman*, textlich einer getreuen Kopie des *Elias*, fehlen solche Nichtigkeiten; die Sprache ist besonnener, die Anlage

[1] Auch in deutscher Übersetzung gedruckt.
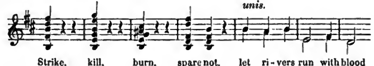
freier und kunstvoller, und einzelne Partien haben Schwung und dramatisches Leben. Aber das Ganze mutet an wie ein Gefäß, das nur mit Inhalt gefüllt wurde, weil jemand zu trinken wünschte, d. h. es ist ein bestelltes Musikfestoratorium, bei dem äußere Anregungen stärker mitspielten als innere. Es hat dem englischen Oratorium überhaupt geschadet, daß jahrzehntelang hartnäckig an der Ansicht festgehalten wurde, jedes Musikfest müsse ein großes Chorwerk, insbesondere ein Oratorium des oder der betreffenden Festdirigenten bringen. Bis in die Mitte der siebziger Jahre, da eine Reaktion einsetzte, betrachteten die Dirigenten das für eine ihnen ex offizio zugewiesene Obliegenheit. Auf diese Weise entstanden zum großen Teil Henry D. Leslie's *Immanuel* (1854) und *Judith* (1858 Birmingham), J. L. Ellerton's *Paradise lost* (1857), des Mendelssohnschülers Ch. Edw. Horsley's *Gideon* (1860 Glasgow), *David*, *Joseph*, ferner des 1871 gestorbenen Surman *Abel's death*, *Fall of Jerusalem*, *Hiskia*, *Elijah*, *Belsazar*, und F. A. G. Ouseley's *St. Polycarp* (komp. 1854, aufgef. 1861), dem später (1873) noch eine *Hagar* folgte. Sie alle gehören unter die mehr oder weniger unselbständigen Mendelssohnnachahmer, besaßen tüchtige Kenntnisse in der Komposition, aber wenig von dem, was ihr Vorbild groß machte. Bisweilen versuchte wohl der eine oder andere, sich gewaltsam von ihm loszumachen, — der Erfolg war gleich Null. Als Gegner Mendelssohn's auch in Deutschland bekannt war der 1873 in Leipzig gestorbene H. Hugh Pierson, der 1852 mit *Jerusalem*, 1869 mit einem Fragment *Hezekiah* in Norwich zu Worte kam. Die Anstrengung, Neues zu bringen, steht seinem *Jerusalem* auf der Stirn geschrieben, »Neues« im Sinne von Vermeidung direkter Anklänge an den deutschen Meister. Außer einigen freundlichen Melodien (z. B. des Chors »Then shall the virgin rejoice in the dance«) enthält es aber nichts, was Leben in sich trüge. Mangelhafte Beherrschung des Satzes, Hilflosigkeit in der Formgebung und fortwährendes Pendeln zwischen Spohr'schen, Händel'schen und Mendelssohn'schen Stilelementen machen das mit sichtlichem Ernst gearbeitete Werk zur unerfreulichen Lektüre und zeigen, auf welch schiefe Ebene das englische Oratorium während dieser betrüblichen Übergangsperiode geriet. Neben dem gleichzeitig aufgeführten, aber wohl schwerlich besseren Oratorium *Israel ristored* des Will. Bexfield zog Pierson's *Jerusalem* 1852 in Norwich den kürzeren.

Das siebente Jahrzehnt brachte nur wenige Oratorien: Edw. Silas, *Joash* (1863,) Charles Maclean, *Noah* (1865), Benj. Arnold, *Ahab* (1864), Jul. Benedict, *Sa. Caecilia* (1866), Stern-

dale Bennett, *The woman of Samaria* (1867) und einige der schon soeben angeführten Tonsetzer. Unter ihnen haben nur die Arbeiten von Silas und Bennett längere Zeit Beifall gefunden. Der *Joash* des aus Holland gebürtigen, seit 1850 in London lebenden Edw. Silas schließt sich eng an Händel's *Athalia* an und durfte schon von vornherein seines klaren dramatischen Aufbaus wegen auf Anerkennung rechnen. Sympathische, an Händel und Mendelssohn gebildete, aber keineswegs unfreie Chorbehandlung paart sich mit ansprechender Melodik, deren Frische und Ursprünglichkeit an manchen Stellen den Nichtengländer verrät. Sieht man von einigen physiognomielosen Arien ab, so darf dieser *Joash*, der eine Widmung an Hector Berlioz trägt, als eins der ersten englischen Oratorien bezeichnet werden, die ihrer breiten Wirkungen und kompositorischen Arbeit wegen mehr als nur oberflächliches Interesse zu erregen vermögen. Das Beste steht in den Baalschören, von denen Nr. 7 mit dem eintönigen Reigengesang:



Nr. 16 mit dem kräftig dreinfahrenden Anfang:

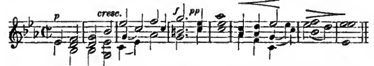


Durchführungen von nicht gewöhnlichem Schnitt haben. — In denkbar schärfstem Gegensatz dazu steht W. Sterndale-Bennett's kleines einteiliges, textlich sich dem herkömmlichen Schema anpassendes Stück *The woman of Samaria* (1867 Birmingham). Es krankt am Übermaß betrachtender Bibelspruchеinlagen. Diese ersticken die kärgliche Handlung, sind aber musikalisch am besten, jedenfalls besser geraten als die rein dialogisierenden Partien. Eine zarte, empfindsame Hand führte hier die Feder, eine Hand, die nie zu einem Chore von Händel'scher Wucht ansetzen konnte. Anmutig in der Thematik, musterhaft in der Struktur, klar in der Ausarbeitung, — so gibt sich das bescheidene Werkchen, das einerseits auf Mendelssohn zurückdeutet, anderseits aber auch Schumann'sche Saiten anklingen läßt. Aus der Einleitung, in der der Chorsopran

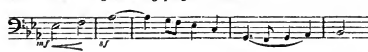
unter figurierender Orchesterbegleitung einen Choral durchführt, grüßt etwas verschämt das Antlitz des Leipziger Thomaskantors. Als Verfasser der in England beliebten Kantate *The May queen* steht Bennett höher als in diesem Oratorium, das seinem romantischen Empfinden gar zu wenig Gelegenheit zum Ausleben gab, trotzdem aber zahllose Aufführungen erlebt hat.

Weder bei Silas, noch bei Bennett oder den vor ihnen Genannten macht sich ein stärkerer Einfluß der auf dem Kontinent sich vollziehenden Hinwendung zur Romantik der neudeutschen Schule bemerkbar, etwa Versuche, die Harmonik zu erweitern, die Periodenbildung zu komplizieren, das Orchester selbständiger und in reicherem Maße heranzuziehn. Noch reichten die alten Formen, die alten Mittel vollständig aus. Seit ungefähr 1870 tritt eine Wendung ein. Es kommen Talente, deren zunächst noch bescheidene Arbeiten den Stil der Jung-Engländer vorbereiten helfen. Jul. Benedict (1804—1885), der Schüler Hummel's und Weber's, steht in seinem *St. Peter* (1870) der Tonsprache nach zwar noch ganz auf der Linie Mendelssohn-Schumann, versucht aber in selbständigen schildernden Instrumentalsätzen (Programmouverture: Evening by the sea of Galilee, Intermezzo: Gebet des Herrn, Schiffbruch) doch schon leise, das Orchester zu emanzipieren. Ihm folgt, mit dem Empfinden und der fortgeschrittenen Technik einer jüngeren Generation vertraut, der bedeutendere Alex. Macfarren (1813—87), dessen *St. John the baptist* (1873 Bristol), das erste von vier Oratorien, geradezu den Ruf eines Reformwerks erlangte. Man überhäufte es mit Lob und hielt es allen entgegen, die da meinten, England sei vom Genius der Musik überhaupt verlassen. Schon der Stoff, die bis dahin in England noch nicht bearbeitete Täufertragödie, überraschte; des weiteren der frische Zug der Melodien, die geschickte Herausstellung des Dramatischen der Handlung, am meisten aber vielleicht das Vorhandensein ausgesprochen romantischer Elemente. Diese Elemente sind zwar spärlich gesät und keineswegs abnorm, aber sie genügten, der öffentlichen Meinung Stoff zur Diskussion zu geben. Das erscheint auffallend, doch erklärlich. So lebhaft man bisher Mendelssohn's Oratorien in Äußerlichkeiten, textlichen wie musikalischen, nachgeahmt hatte, so selten war es den Komponisten in den Sinn gekommen, deren mancherlei romantische Situationen nachzubilden, etwa Episoden wie die Erscheinung der Himmelsstimme in *Paulus*, das Regenwunder oder die Himmelfahrtsszene im *Elias*. Der Sinn für Romantik und Phantastik, wie ihn z. B. Fr. Schneider's in England deshalb unbeliebte und fast unbekannte Oratorien forderten, schien seit langem

ganz erstorben zu sein. Jetzt nun kommt Macfarren und schreibt bei der Taufhandlung Johannis am Jordan eine Musik, die dieses romantische Element wieder belebt. Die Szene gipfelt in dem kurzen dreistimmigen a cappella-Ruf von Frauenstimmen:



der die Stimme des heiligen Geistes versinnlicht und durch zarte, auf- und absteigende Geigentremoli umrahmt wird. Für die Auffassung, der diese Stelle begegnete, ist charakteristisch, daß man Macfarren vorwarf, Wagner's *Lohengrin* bestohlen zu haben, einen Vorwurf, dem der Komponist entgegenhielt »Ich sehe nicht ein, warum Wagner das Monopol auf solche Violinharmonien gehabt haben sollte« und die Tatsache, daß die Stelle bereits vor Bekanntschaft mit der Wagner'schen Oper konzipiert war[1]. Diese Taufszene, für deutsche Begriffe ein recht bescheidenes Stück Romantik, wurde nachmals die berühmteste Nummer des Oratoriums. Ihr zunächst in der allgemeinen Beliebtheit stand die Episode, da Salome vor Herodes tanzt und ihm das Haupt des Täufers abschmeichelt, ferner die Predigtszene Johannis vor dem Volke. Auch die altjüdischen Schofarmotive am Anfang galten als genialer Einfall. Weniger auffällig erschien offenbar die Anwendung eines Leitmotivs. Die Person des Täufers und seine Handlungen spiegeln sich in der wenig scharf geprägten Phrase:
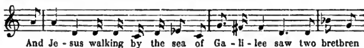


Im übrigen zeigen die Sologesänge des Werks jene Weitschweifigkeit und melodische Umständlichkeit des Ausdrucks, die bis nahe zur Gegenwart heran ein Charakterzug der englischen Vokalmusik geblieben ist. Sie tritt, vom Ausländer kurzweg »Monotonie« gescholten, um so auffälliger hervor, je mehr in den siebziger Jahren und später die Komponisten sich bestrebt zeigen, ihren Werken

[1] A. Patterson, a. a. O. S. 158. Mit mehr Recht hätte auf eine analoge Szene in C. Loewe's in England freilich unbekanntem *Johannes der Täufer* (1861) verwiesen werden können.

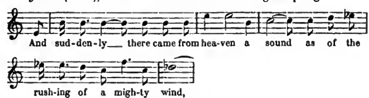
äußerlich einen dramatischeren Charakter zu geben. Man empfängt den Eindruck, als sei der Instinkt, zur rechten Zeit aufzuhören und genügend Kontraste anzubringen, lange Zeit vollkommen geschwächt gewesen. Gerade Macfarren's Soli fallen dadurch auf. Immer melodiös zwar und nicht ohne sinnlichen Reiz, fließen sie doch in endlos breiten, gleichförmigen Perioden zu immer gleichbleibenden, abwechselungslosen Begleitungen ab. Typisch in dieser Hinsicht ist die Arie »I rejoice in my youth« der Herodestochter, die beim Komitee der Three Choirs Festivals des Jahres 1872 ihres »weltlichen« Tones wegen Anstoß erregte und die Verlegung der Uraufführung auf das Musikfest zu Bristol im Jahre 1873 herbeiführte, nachmals aber zu einem beliebten Paradestück der Sängerinnen, auch im Konzertsaal, wurde. Zur Erklärung dieser stilistischen Besonderheit wird als letzte Ursache das angeborene Temperament des Engländers heranzuziehen sein, das man dem »Feuer« der Romanen gegenüber in solchen Fällen geradezu als »Phlegma« bezeichnen muß. Wie stark sich z. B. in den stilistischen Gegensätzen eines englischen und eines französischen Werks zugleich auch Gegensätze des Nationalcharakters ausprägen können, zeigt sich evident, wenn man Macfarren's *St. John* etwa neben die im gleichen Jahre in Paris aufgeführte *Marie Madelaine* von Massenet[1] stellt. Man hat da zwei Auffassungen, die sich wie Wasser und Feuer gegenüberstehn und durch nichts überbrückbar scheinen. Das eine Werk wäre ebenso unmöglich in Frankreich gewesen wie das andere unmöglich in England. Gewisse spezifisch nationale Eigenheiten lassen sich auch im englischen Rezitativ und in der englischen Melodiebildung nachweisen. Die letztere hängt so unmittelbar mit den Eigenheiten der englischen Sprache, mit ihrem Akzent, ihrer Lautbildung und Satzkonstruktion zusammen, daß bei einer noch so freien Übertragung in eine andere Sprache vom Geist des Originals weniger übrig bliebe als es vielleicht bei andern nationalen Musiktypen der Fall ist. Nach dem Urteile ernst zu nehmender englischer Kunstrichter habe selbst Händel, der im Bereiche der italienischen Schule aufgewachsen war, die Eigentümlichkeit des englischen Sprachakzents keineswegs immer getroffen. Einem modernen englischen Rezitativ sei viel eher ein solches von Purcell als eins von Händel gegenüberzustellen[2]. Aus demselben Grunde erwuchsen Meistern wie Spohr und Mendelssohn Schwierigkeiten, ihren für England geschriebenen Werken nachträglich

[1] S. oben S. 531.
[2] The musical Times, 1894, S. 593f.
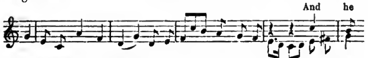
deutsche Physiognomie zu geben. Solange die englische Diktion von Mendelssohn abhängig blieb, befand sich der Komponist beim Rezitativ insofern stets in gewissem Dilemma, als er sich gezwungen sah, das bei jenem mehr oder weniger überwiegende rein melodische Element in Einklang zu bringen mit ihm oft widerstrebenden Akzenten der einheimischen Sprache. Eine Führung wie sie z. B. Benedict in der folgenden Zeile seines Oratoriums *St. Peter* den schlichten Textworten zu teil werden läßt:



wäre dem Prinzip nach in der Zeit Purcell's unmöglich gewesen. Sie ist auch in der gegenwärtigen englischen Musik, die den Einfluß Mendelssohn's und seiner Nachkommenschaft abgestreift hat und auf Grund Wagner'scher Sätze möglichste Identität von sprachlichem und gesanglichem Ausdruck anstrebt, unmöglich geworden. Zum Vergleich diene ein Rezitativausschnitt aus E. Elgar's *The Kingdom* (1906), wo diese Identität in die Augen springt:



In solchen Eigenheiten, die mit der spezifisch musikalischen Begabung des einzelnen nichts zu tun haben, sondern mit Eigenheiten des nationalen Empfindens und der Sprache verwachsen sind, liegt einer der Gründe, warum der mit ihnen nicht vertraute Ausländer den Genuß älterer (d. h. vor ungefähr 1900 entstandener) englischer Musik oft als zweifelhaftes Vergnügen empfindet. Gerade Macfarren's *St. John,* der zu diesem Exkurs aufforderte, könnte noch zu manchen ähnlichen Erörterungen anregen. — Aus den frischen, lebendigen, durchweg musterhaft gearbeiteten Chören des Oratoriums sei als Probe der thematischen Erfindung der bezeichnende Anfang herausgehoben:



Drei spätere Oratorien Macfarren's *The resurrection* (1876), *Joseph* (1877) und *King David* (1883 Leeds) haben die Popularität des ersten nicht erreichen können, obwohl das dritte in breit ausgeführten, sehr temperamentvollen Chören Händel'schen Schlags (z. B. der Psalmchor »Give thanks« beim Umzug der Bundeslade, durch Trompetenstöße eingeleitet und vom pp bis zum f anwachsend; der Schlußchor des ersten Teils »Vengeance belongeth unto the Lord« und die schöne Klage Absalons im letzten Teil mit anschließendem Chor »Behold, the king weepeth«) bedeutendes Können verrät. Kurze Beliebtheit, namentlich infolge ansprechender Arien hatten Oratorien von J. Franc. Barnett (*The raising of Lazarus* 1873, *The good shepherd* 1876, *The building of the ship* 1880) und Bristow (*Daniel, St. John*), doch verschwanden sie ebenso schnell wie die Arbeiten von Will. Creser (*Micajah*), Edm. Chipp (*Job, Naëmi*), John Hatton (*Hezekiah* 1877), Jos. Phil. Knight (*The daughter of Jephta*), H. Smart (*Jacob* 1873), W. Taylor (*St. John the Baptist* 1879). Von den beiden renommierten Organisten Gebrüder Bridge (Jos. Frederic und Jos. C. Bridge) zeigt der zweite (jüngere) das modernere Gesicht, ohne doch in dem 1885 geschriebenen *Daniel* mit den inzwischen erstandenen Vertretern der jungenglischen Schule Parry, Mackenzie, Sullivan usw. ernstlich konkurrieren zu können. Der ältere Bridge gehört mit *Mount Moriah* (1874) noch fast ganz der alten Schule an, schreibt Arien im unverfälschten Stile der Mendelssohn'schen »Lieder ohne Worte« und versteigt sich nur zu einem einzigen romantischen Effekt: dem kurzen, mit Harfenarpeggien umspielten Gesang des Engels, der Abrahams Messer aufhält. Ein zweites Oratorium seiner Feder, *The repentance of Niniveh*, kam 1890 in Worcester zur Aufführung. Derselben Richtung gehört der als Musikforscher ausgezeichnete John Stainer an mit den zwei kleinen Oratorien *The daughter of Jaïrus* (1878), und *St. Mary Magdalen* (1883), sorgfältig gearbeiteten Werken im Stile Bennett's, aber ohne hervorstechende Originalität, streckenweise sogar von ertötender Gleichförmigkeit. Ein drittes und größeres, *The crucifixion* (1887), wird als bedeutend gerühmt.

c. Das englische Oratorium seit 1880.
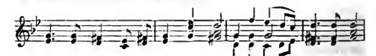
Der entscheidende Umschwung im englischen Oratorienschaffen ging im Laufe der achtziger Jahre von drei Meistern aus, deren jeder für sich einen andern der drei Teile des britischen Insellands vertritt: Alexander Mackenzie aus Schottland (geb. 1847 zu

Edinburgh), H. Hubert Parry aus England (geb. 1848 zu Hastings) und C. Villiers Stanford aus Irland (geb. 1852 in Dublin), zu denen noch Fred. H. Cowen (geb. 1852) und als ältester Arthur Sullivan (geb. 1842 in London) kommen. Der erste größere Erfolg dieser die englische Renaissance verkörpernden jungen Schule ging von A. Mackenzie's *The rose of Sharon* (1884 in Norwich) aus, einem glänzend geschriebenen Werke, dessen Frische, Anmut und Originalität belebend auf die noch immer in ziemlicher Nüchternheit beharrende englische Oratorienproduktion wirkte. Schon der Stoff war neu und kam für englische Gemüter überraschend. Die Sulamith des Hohen Liedes, ihr Liebster und König Salomo als Bewerber mit seinem Hofstaat im Mittelpunkt, zärtliche Liebesszenen in Weingärten, Chöre von Bauern und Winzern, Jungfrauen und Weibern, — das war ein mutiges Durchbrechen der bisherigen Stoffschablone mit ihren salbungsvollen Apostel- und Patriarchengestalten, ihren typischen Israeliten- und Baalschören. Zu diesem vom Dichter sehr anmutig ausgestalteten Libretto, das in vielem an Loewe's *Hohes Lied* erinnert, reichte die herkömmliche englische Oratoriendiktion, die für Liebe und Heiterkeit fast keine Töne hatte, nicht aus, — der Komponist mußte sie anderswo suchen. Zum Teil fand er sie bei sich selbst, als er unter italienischem Himmel die Feder ansetzte, zum Teil bei den Franzosen, insbesondere bei Gounod, dessen melodischer Liebreiz deutlich auf Soli und Duette des bräutlichen Paars abgefärbt hat. Der erste Teil (»Separation«), in dem die Sehnsucht der zuerst vereinten, dann getrennten Liebenden und die Schilderung eines orientalischen Frühlingsmorgens den Hauptreiz zur Entfaltung sinniger, farbenprächtiger Musik bot, ist von allen vier Teilen der am frischesten konzipierte. Er regt ununterbrochen an und erfreut durch zarte, aus dem Vollen schöpfende Melodik, der eine belebte, den Situationen frei sich anschmiegende Formbehandlung zur Seite tritt. Gleich anfangs werden zwei Leitmotive ausgespielt:
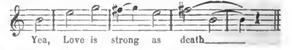


das erste als Tonsymbol für den »Liebhaber« (beloved), das zweite als Begleitmotiv der »Rose von Saron« d. h. Sulamiths. Beide erscheinen im Verlaufe in zahlreichen Umbildungen und im Wagnerschen Sinne mit den mannigfachsten Textgedanken verknüpft. Im zweiten Teil (»Temptation«) bildet ein großes Kirchenfest mit feierlichem Umzuge der Bundeslade das Hauptereignis: Sulamith soll

sehn, was ihrer an Pracht und Herrlichkeit wartet, wenn sie ihren Liebsten verabschiedet und Salomos Werben nachgibt. Mit ihrem bräutlich-sehnsüchtigen Rufe »My beloved is myne, and I am bis« weist sie jedesmal solches Ansinnen zurück. Die Musik ist größtenteils auf Chöre gestellt, anfangs von Frauen-, später von Männerstimmen ausgeführt. Der Prozessionszug selbst besteht aus mehreren sehr ausgedehnten Chorabschnitten mit Instrumentalzwischenspielen: Volk, Priester, Jungfrauen, Soldaten ziehen vorüber, jede Gruppe den Tag singend nach ihrer Weise feiernd. Anmutig vor allem ist der Abschnitt mit dem Frauenchor:



kompositorisch interessant der eigenartige, in Psalmodiemanier gehaltene Priesterchor »I will wash my hands in innocency«, an den sich die schön durchgeführte Begrüßung Salomos durch das Volk anschließt. Der dritte Teil (»Victory«) hat in dem zarten, in duftigsten Farben gehaltenen Instrumentalnokturno, das dem Erwachen Sulamiths vorausgeht, ein Kabinettstück. Hier stehn auch die ersten größeren Soli des Salomo, einer prächtigen Baritonrolle. Sein kurzes aber wirksames Duett mit Sulamith setzt sich zu einem darunter geschriebenen dreistimmigen Frauenchore fort und erschöpft die klanglichen und kontrapunktischen Möglichkeiten dieser subtilen Stimmenverbindung aufs denkbar beste. Vielleicht, daß der vierte Teil (»Reunion«) die Geduld des Hörers gar zu stark auf die Probe stellt. Die Gestalten verlieren allmählich an Interesse, und die Länge der Nummern und die Wiederholung bereits dagewesener Klänge ermüden. Immerhin fesseln auch hier Stücke wie der Chor »We said: The Lord hath forsaken them«, das Soloquartett a cappella »We shall not hunger nor thirst« und vor allem der in hymnischem Schwunge gehaltene Finaldoppelchor »For the flame of love is a fire«, der das Liebesthema Nr. 1 in Vergrößerung, aber nach Moll gewendet, durchführt:
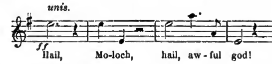


Die Richtung aufs Kirchlich-Romantische im Sinne einer Verklärung des Weltlichen im Lichte biblisch-parabolischer Darstel-

lung hielt Mackenzie auch fernerhin fest. Nach der Kantate *The dream of Jubal* (1889), einem musikalisch reichen, mit melodramatischen Partien durchwobenen Seitenstück zu Händel-Dryden's Cäcilienode, brachte er 1894 das »Mystery« *Bethlehem*, das mit noch mehr Sicherheit (worauf schon Titel und Stoffwahl deuten) auf Konto französischer Anregungen zu setzen ist. Schon *The rose of Sharon* wurde von einem Prolog eingeleitet, von einem Epilog beschlossen, die beide auf das Moralische und Gleichnishafte der Fabel hinweisen. In *Bethlehem* ist nur der Prolog der alten Moral-plays konserviert, aber das Gedicht trägt im übrigen alle Kennzeichen eines Weihnachtsspiels und würde sich ohne Schwierigkeit als solches inszenieren lassen. Ein Vergleich der Musik Mackenzie's mit der Musik französischer Noëloratorien oder mit einem deutschen Seitenstück wie Wolfrum's Weihnachtsmysterium läßt dem Blicke des Unbefangenen gewahr werden, daß der Engländer vergeblich die Grazie, die Plastik, die Mystik anstrebte, die den Kompositionen des Auslands innewohnt. Frankreich konnte im Gebiete der Weihnachtsspiele auf eine beinahe ununterbrochene Tradition blicken; in Deutschland hatte man wenigstens alte Weihnachtslieder und Choräle als sinnige Zitate zur Verfügung, — Englands Komponisten mußten sich künstlich in das ihnen wenig geläufige Phantasiebereich der heiligen Nacht einleben. Hier ist alles zu schwer, zu kompliziert, zu beladen mit thematischen und klanglichen Details; allzusehr sticht noch die Technik des großen biblisch-historischen Oratoriums hervor und verdickt die zarten Linien der Begebenheit. Was man mit wenigen Ausnahmen so vielen englischen Musikern des 19. Jahrhunderts nachsagen muß: daß ihnen das Gefühl für wirklich große, elementare Steigerungen abging, das gilt auch für Mackenzie, insbesondere als Verfasser von *Bethlehem.* So tadelnswert es ist, ein Werk lediglich auf äußere Effekte anzulegen, so wenig ratsam erscheint es, diese ganz zu ignorieren. Ein kluger Meister weiß sie innerlich zu begründen. Ganze Strecken lang fließt die Musik in gleichmäßigem Tone dahin, statt abzubrechen und Neues, Gegensätzliches zu bringen. Nicht als ob es an eigenen, schöngedachten Nummern gebräche. Der Engelchor »Glory to God«, der mit Soli durchflochtene Hirtenchor »Uplift a song of praise«, die Ensembles der drei Könige im zweiten Teil, auch einzelne Stellen in den Gesängen der Mutter Maria haben auf Augenblicke etwas von der eigentümlich sinnigen Weise, die die Weihnachtsmusik des Kontinents auszeichnet. Der »Marsch der heiligen drei Könige«, in dem indische Skalen und Rhythmen verwendet sind, ist geradezu ein Prachtstück für Orchester ge-
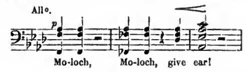
worden; doch fehlt es an einem Seitenstück dazu, das das Hirtenkonzert in der Weihnachtsnacht schilderte, — eine Gelegenheit zu beschaulichem Musizieren, die sich sonst so leicht kein Komponist von Bach bis Massenet hat entgehen lassen. Andeutungen finden sich nur hier und da in Zwischenspielen. Stilistisch bedeutet das Werk einen Fortschritt zu größerer Selbständigkeit; zwar nicht im Punkte wachsender Frische und Persönlichkeit der Tonsprache, wohl aber in der Freiheit, mit der die musikalische Deklamation gehandhabt ist, und im Aufsuchen neuer harmonischer Wendungen. Die gesteigerte Lebendigkeit der obligaten Begleitstimmen erinnert, daß zwischen dem ersten und zweiten Oratorium zehn Jahre liegen.

Mackenzie's *Rose of Sharon* bedeutete also einen energischen Vorstoß ins Gebiet des ausgesprochen Romantischen und halb Weltlichen im englischen Oratorium und zugleich ein Zurückweisen der Ansicht, daß die Errungenschaften der neueren Chor- und Orchestertechnik seit Mendelssohn der Gattung etwa gefährlich werden möchten. Daß dieser Umschwung gerade in die Zeit fällt, da Gounod's *Rédemption* und *Mors et vita* in England Zustimmung fanden, gibt einen bedeutsamen Hinweis auf den Einfluß dieses französischen Meisters. Durch ihn, so scheint es, ist in England überhaupt erst der Sinn für die »Farbe« in der Musik geweckt worden, die in Mackenzie's Partituren eine so große, jedenfalls größere Rolle spielt als in den Werken seiner Vorgänger. Der Klang des Gounod'schen Orchesters wirkte zunächst bestimmender ein als das von Wagner. Von nun an scheut man vor einem Weiterverfolgen romantischer Pfade im Oratorium nicht mehr zurück. Man nimmt jetzt sogar, was vorher wahrscheinlich Anstoß erregt hätte, dunkel-mystische Stoffe auf (vgl. Elgar's *Traum des Gerontius*), und auch solche Kompositionen, für die das Alte Testament Gestalten und Handlungen weiterlieferte, profitieren durch die Erweiterung des Ausdrucksgebiets und des künstlerischen Horizonts. Oratorien, auf die dies besonders zutrifft, schrieb Hubert H. Parry *Judith* (1888 Birmingham), *Job* (1892 Gloucester), *King Saul* (1894 Birmingham), respektgebietende Arbeiten voll hohen Ernstes, Zeugen dafür, daß das Oratorium in England noch lange nicht zu den verlorenen Posten gehören wird. *Judith* hat als Inhalt nicht die oft bearbeitete Holofernesepisode, sondern die Freveltaten Manasse's, die mit der Belagerung Jerusalems, dessen Befreiung durch Judith und mit Manasse's Reue enden. Der Nebentitel »or the regeneration of Manasseh« ist daher dem Verständnis förderlich. Über die energisch deklamierten Rezitative und Arien hinweggehend, die nicht überall gleichmäßige Inspiration verraten, wird man den Chorteil der *Judith*
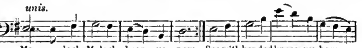
zu denjenigen neueren Leistungen rechnen müssen, in denen die Technik und die Wucht Händel's eine schöne Auferstehung erlebten. Hier vereinigt sich kontrapunktische Meisterschaft mit Kenntnis der ausgesuchtesten Effekte des Chorsatzes, und ein persönlicher, einheitlicher Stil, der etwas körniger berührt als der Mackenzie's, bindet die entlegensten Teile der umfangreichen Partitur. Was im besonderen an Händel gemahnt, ist die Schlichtheit der Thematik und die Beweglichkeit in der Durchführung kontrastierender Motive. Die fesselndsten Einblicke gewähren die Chöre der Molochanbeter, von denen bereits der erste:



ein Muster großartiger Darstellung ist. Die Buntheit der Affekte, zu denen hier das Heidenvolk durch seine Priester angestachelt wird, hat eine ebenso glänzende wie phantasievolle Auslegung gefunden. Ein Seitenstück dazu folgt in der Szene, da Manasses Kinder dem schrecklichen Gotte als Opfer dargebracht werden sollen. Kurz zuvor hatte der Dichter den Hörer ins Gemach des Königs geführt, wo die Mutter ahnungslos den Kleinen eine dreistrophige Ballade von den gottgesegneten Vorfahren in Israel sang. Jetzt werden sie aufs Forum geschleppt, und die Rufe des barbarischen Volkes nehmen den Ton finsterer Grausamkeit an:



Diese unheimlich im p hervorgestoßenen Viertel der Bässe tönen fortgesetzt in die angstvollen Reden des gottgestraften Vaters, und um so aufregender, nach je längeren Pausen sie erscheinen. Judith bringt Hilfe, indem sie auf das Herannahn feindlicher Heere aufmerksam macht. Das Volk braust empört auf: »Who is this that raileth with Moloch«, lenkt aber sehr bald schon in einen düstern Opfertanz ein, dessen Hauptthema:



von einer chromatisch absteigenden Terzenmelodie der Oberstimmen beantwortet und dann nacheinander von allen Stimmen in unbeweglich gleichbleibendem Tempo aufgenommen wird. Der Schluß auf »Hear us!« mit Oktavenstürzen leitet in eine höchst bewegte dramatische Szene über: der Chor der Assyrer, auf frische, kriegerische Rhythmen gestellt, bricht herein, und mit erschreckten dissonierenden Rufen »Fly!« fährt die Menge auseinander, nun immer dringlicher ihr eintöniges Reigenmotiv wiederholend, das sich schließlich aus stärkstem Forte in gedehnte, von pochenden Bässen gestützte Seufzer im pp verliert. Ein kurzer a cappella begonnener sechsstimmiger Chor im Stile Händel'scher Dank-Maestosi »Jerusalem, that was queen of the nations« schließt diesen bedeutenden Teil. Im zweiten treten die Einzelgestalten des Dramas dominierend hervor. Der Chor »The God of our fathers« erinnert in der harmonischen Struktur an Mendelssohn, in der Technik des Chorsatzes bisweilen an Brahms. Neben ihm hält sich das glänzende, bewegte »Arise, o Israel« und der eigentümliche Männerchor der nächtlichen Wachen auf den Wällen von Jerusalem, von dessen dunklem Kolorit sich der überraschend eintretende, ohne Begleitung vorgetragene Bericht der atemlos zurückkehrenden Judith aufs wirkungsvollste abheht. Situation, Gegensätze männlichen und weiblichen Stimmklangs und spezifisch musikalische Schönheit der Anlage machen die Szene zu einer ungemein spannenden. So wie hier prallen auch anderwärts Kontraste aufeinander. Wie Parry sie behandelt und durch die Musik in ein einheitliches Ganze auflöst, sichert seinem Oratorium eine nicht gewöhnliche Stellung unter seinesgleichen. — Minder anspruchsvoll tritt der einteilige *Job* auf. Wiederum hat der Chor das gewichtigste Wort. Er spricht die göttlichen Worte an Hioh und führt in einem 410 Takte umfassenden, machtvoll gesteigerten Satze, wohl dem längsten, den die Chorgesangsliteratur kennt, das berühmte 36. Kapitel des Buches Hioh durch »Who is this that darkeneth counsel by words with knowledge?« usw., ohne auch nur auf Augenblicke das Gefühl der Ermüdung aufkommen zu lassen. Ein ähnlicher Gewaltstreich ist dem Komponisten in dem großen Klagegesang Hioh's (Bariton) gelungen, wo Rezitativ und arioser Gesang in sehr geschickter Weise gemischt sind, und Parry's Formbeherrschung — weniger freilich seine melodische Erfindung — Triumphe feiert. Leider scheint es aus verschiedenen Gründen, praktischer und künstlerischer Natur, aussichtslos, solchen englischen Werken noch einmal auf dem Festlande zu begegnen: gewisse befremdliche Eigenheiten der englischen Produktion wird auch hier weder der Deutsche noch

der Franzose übersehn können. Der *Job* von Parry würde sich indessen zu einer Aufführung in Deutschland deshalb eignen, weil er kleinen Umfangs ist, und weil dem Stoffe einzelne hübsche romantische Momente abgewonnen sind. Satan, der aus der englischen Musikliteratur so lange verschwunden war und erst durch Sullivan's *Golden Legend* wieder ein Heimatrecht in ihr bekam, tritt in persona auf, um mit seinen Gesellen Hiob's Eigentum zu verwüsten. Eine anmutige Hirtenszene leitet unauffällig vom Prologe, den der auch sonst reich beschäftigte Narrator singt, zu der eigentlichen Handlung über. *King Saul* wiederum entfaltet die ganze Pracht eines Musikfestoratoriums großen Stils. Auch hier wachsen dem Komponisten die Sätze leicht und ungezwungen unter der Hand herauf zu Gebilden von Glanz, Kraft und Anmut; deutlich spricht auch hier aus mehr oder weniger dramatisch zugespitzten Nummern eine von Kindheit auf genährte praktische Erfahrung im Chorsatze und Chorklange, eine Erfahrung, die vielleicht nirgends so mühelos erworben werden kann wie gerade in englischen Landen. Es liegt etwas Klassisches in den Nummern dieses Oratoriums, etwas Monumentales, das vielfach wiederum auf Händel, zuweilen auch auf Brahms deutet. Mit eminentem Stilgefühl sind die Mittel erwogen, die Expositionen entworfen, die Durchführungen gesteigert und zum Abschluß gebracht. Nirgends Schablonenhaftes, überall ein Schöpfen aus dem Vollen, in Dingen der Form sowohl wie der melodischen Erfindung, die hier vielseitiger und leichtflüssiger ist als in *Judith*. Gegenüber dieser wird das stark Dramatische der Handlung in *Saul* nicht von den Chören getragen, denen hier mehr stabil bleibende Affekte: Demut, Dank, Freude, Stolz, kriegerischer Mut zur Aussprache überwiesen sind, sondern von den Solopartien: Saul, David, Michal, Samuel. Zu ihnen kommen als Vertreter des Geisterreichs Sauls böser Geist und die Hexe von Endor. Man wird vom heutigen Standpunkte der Musik aus nicht allen Strecken der Soli gleiches Interesse entgegenbringen und eine gewisse Monotonie im Rhythmischen zu tadeln finden. Rechnet man aber hiermit als mit einer der gesamten englischen Vokalmusik anhaftenden Eigentümlichkeit, so bleibt immerhin manches Schöne und Packende zu bewundern übrig: die Soli und das Duett Davids und Michals, die Verführung Sauls durch den bösen Geist, Sauls große Gesänge im dritten Akt und der Dialog mit Samuels Geist, wo auch das Orchester mit interessanten Zügen bedacht ist. Dem Stil nach gehört auch hier Parry noch der älteren Generation an, d. h. der der achtziger Jahre, die Klarheit der Linienführung und Durchsichtigkeit des

Stimmengewebes um keinen Preis der Realistik zuliebe opferte. In diesem Punkte steht ihm C. V. Stanford nahe trotz seiner innerlich verschieden gearteten Künstlerindividualität. Stanford ist zu nennen als Komponist der beiden Oratorien *The three holy children* (1885 Birmingham) und *Eden* (1891 ebenda). *Eden*, das größer angelegte, zeichnet sich dadurch aus, daß mit dem ewig jungen Stoffe des »Verlorenen Paradieses« eine Reihe neuer romantischer Züge verbunden worden sind, die Stanford in die vorderste Reihe der englischen Renaissancekomponisten stellen. Die von Rob. Bridge herrührende Dichtung, wohl eine der längsten, die bis dahin einem Oratorienkomponisten zur Verfügung stand, begnügt sich nicht mit der traditionellen Schilderung des Kampfes der Hölle wider den Himmel, des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Garten Eden, sondern zieht außer den bekannten Figuren noch eine Menge anderer Phantasiegestalten: Engel der Erde, der Sonne, der Schönheit, der Musik, Chöre der Furien, Allseher usw. zur Drapierung der auf Himmel, Hölle und Erde verteilten Szenen heran. Sie berührt namentlich im letzten Teile, wo der Erzengel Michael dem verstoßenen Adam die apokalyptischen Reiter zeigt, wo dieser seinen Gott erschaut und Christi Stimme »Kommt zu mir, die ihr mühselig und beladen seid« vernimmt, Gedankenkreise mit stark phantastischem Einschlag, die das Ganze zu einem mystisch-allegorischen, dabei der Großartigkeit nicht entbehrenden Epos abrunden. Man wird unwillkürlich an die in Deutschland längst überwundene Periode des transzendenten Weltgerichtsoratoriums Fr. Schneider'scher Abkunft erinnert. Der Komponist hat diese Phantastik durch ausgesuchte musikalische Charakteristik teils zu erhöhen, teils auszugleichen verstanden. Seine wärmste Sympathie schenkte er den Verkündern und Vertretern des Guten und Schönen, voran den Engeln und Musen. Ihre Chöre und Soli rauschen, von Harfenklängen umspielt, in feierlichen Rhythmen auf Dreiklangsfolgen dahin, in einem Stile, dessen Strenge mehr als einmal gründliches Studium der Alten verrät. Die Kirchentonarten werden lebendig, das unbegleitete »Madrigale spirituale« der Palestrina'schen Zeit lebt auf, und das zweite der beiden an den Anfang gestellten Leitmotive des Werks:
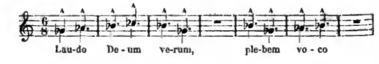




ist sogar dem gregorianischen Choralgesang entlehnt. Ohne einen Schatten auf des Komponisten Individualität fallen zu lassen, die im Ganzen ihre eigenen Wege geht, könnte man von einer Verschwisterung Liszt-Wagner-Gounod'scher Stilelemente sprechen. Der Gounod der *Rédemption* lieferte den französischen Charm einiger Gesänge, voran der des ersten Menschenpaars im 3. Teil mit dem klanglich sehr fein ausgearbeiteten Vorspiel, das das Leben und Weben der Natur im Paradiese schildert; Wagner steuerte mit der Harmonik und Instrumentation seiner Parsifalmusik etwas bei, während Liszt (Chor der Dantesymphonie) auf die mystisch-ekstatischen Chöre der Seligen leise abgefärbt zu haben scheint. Nichtsdestoweniger liegt eine zwingende Einheitlichkeit in dem Werke, und seine stimmungerregende Kraft ist bedeutend. Die Verführungsszene im dritten Teile, wo Satan mit Motiven und Rhythmen, die aus dem zweiten Teile (»Hölle«) bekannt sind, sein zersetzendes Werk beginnt, und mitten in seine Reden hinein ein unsichtbarer Engelchor die zögernde Eva mit feierlichen a cappella-Chören warnt, darf auch im Hinblick auf den freien formalen Aufbau als ein Muster ihrer Art bezeichnet werden. Nichts erinnert hier mehr an Mendelssohn oder ältere verblaßte Vorbilder, nichts auch an Händel, mit dem Parry noch manches gemein hatte. Hier ist die schillernde Romantik der neudeutschen Schule aufgenommen, wenn auch nicht fortgebildet worden. Vom künstlerischen Standpunkt aus kann nur bedauert werden, daß eine Leistung wie diese von Stanford auf dem Kontinent unbekannt geblieben ist, denn sie bietet nicht nur musikalisch Wertvolles in schöner Form, sondern hält sich auch stofflich fern von Gemeinplätzen. Vom praktischen Standpunkt aus ließe sich allerdings eine Erklärung finden: es ist die Frage, ob ein deutsches Publikum Befriedigung verspürt hätte nach einer nahezu dreistündigen Aufführung, die es fortgesetzt nur mit Dingen übersinnlicher Natur beschäftigte.

Eine abermals anders geartete Individualität ist Arth. Sullivan (gest. 1900), der Meister der englischen Operette. Was ihn im Gebiete des Oratoriums zu den jungenglischen Komponisten zu zählen berechtigt, sind nicht seine noch nach älteren Mustern angelegten drei Schöpfungen *The prodigal son* (1869), *The light of the world* (1873), *The martyr of Antiochia* (1880), sondern das schon auf der Schwelle zum weltlichen Oratorium stehende Stück

The golden Legend (1886 Leeds), seine bedeutendste Komposition überhaupt. England setzt es unter die Rubrik »Kantate«, doch hängt es gleich Schumann's »Paradies und Peri« — und noch viel enger als dieses — mit dem Oratorium zusammen. Ihm liegt das in jüngster Zeit durch H. Pfitzner und Gerh. Hauptmann in dramatischer Form wieder belebte Gedicht vom »Armen Heinrich« Hartmann's von Aue zugrunde, und zwar unter Benutzung der vielfach neu disponierenden epischen Dichtung Longfellow's[1]. Ein dramatisches Element ist durch die Einführung des Lucifer gewonnen, der in mancherlei Gestalt, schließlich auch als verkappter Arzt zu Salerno, auftaucht und sein belebendes aber fruchtloses Gegenspiel treibt. Von den teils idyllenhaft verlaufenden, teils forttreibend wirkenden Szenen des Oratoriums fesselt am stärksten der Prolog, der in der Glockenstube des Straßburger Münsters spielt, dessen Kreuz Lucifer und seine Gesellen unter Donner und Blitz zu stürzen versuchen. Über einer mit Berlioz'schem Pinsel entworfenen phantastischen Instrumentalschilderung des Unwetters, die recht deutlich zeigt, wie schnell man sich im Laufe des neunten Jahrzehnts von der puritanischen Einfachheit der Instrumentation der Älteren emanzipiert hatte, deklamieren Lucifer und der Dämonenchor ihre erregten Reden. Jedesmal, wenn ein vergeblicher Ansturm vorüber, fallen in Gestalt mächtiger unisoner Rufe des Männerchors die Glocken des Münsters selbst mit ihren lateinischen Sinnsprüchen ein:



Das wiederholt sich mehrere Male, immer mit derselben Gewalt, bis unter furchtbarem Geheul der Dämonen zu knirschenden Dissonanzen des Orchesters Satan sein Vorhaben aufgibt. Grollend verziehn sich Unwetter und Hölle, und der Glockenchor stimmt als Schluß unter Orgelbegleitung ein getragenes »Nocte surgentes vigilemus omnes« an. Gegen dieses machtvolle Vorspiel steht der fugengekrönte Epilog (als »Choral-Epilogue« bezeichnet) zurück, und auch im Verlaufe des Werks hält der Komponist nicht überall, was er anfangs versprochen. Er fällt zuweilen aus dem modernen Ton heraus, macht Anleihen bei Mendelssohn (am auffälligsten in

[1] Sie war schon vor Sullivan am Anfang der achtziger Jahre von H. Edw. Hudson in Musik gesetzt worden.

dem Liebesduett Heinrichs und Elsies der dritten Szene) oder begnügt sich mit einem Appell an Abendandachtsgefühle englischer Kirchgänger (in der »Evening Hymn«). Geistreich gearbeitet dagegen ist die Szene mit dem choralsingenden Pilgerchor, der den Reisenden auf dem Wege nach Salerno begegnet und dessen Persiflierung durch Lucifer nachher erfolgt; eigenartig ist ferner die Versuchung Heinrichs durch ihn: zeilenlang bewegen sich die Instrumente in hochliegenden Dreiklangsarpeggien, um das Schimmern des »Alkohols« anzudeuten, den der Böse in kristallener Flasche dem Kranken zum Trunke reicht. Mit Lieblichkeit übergossen sind ferner die Szenen, in denen das Mädchen Elsie und ihre Mutter auftreten, und die ans Ende des Oratoriums gestellten Liebesepisoden. Dezent angewandte Erinnerungsmotive binden Auseinanderliegendes. Stoff und eingänglicher musikalischer Ausdruck haben die »goldene Legende« Sullivan's zu einem der populärsten Werke der englischen Literatur gemacht. Versuche, es in Deutschland (Berlin 1891) einzubürgern, scheiterten, da die deutsche Kritik einen Maßstab anlegte, dem die Komposition nicht gewachsen ist.

Dasselbe Schicksal hat Fred. Cowen's Hauptwerk *Ruth* (1887 Worcester) gehabt, dem 1881 das Legendenoratorium *Sa. Ursula* vorangegangen war. Es verrät eine gewisse Hilflosigkeit im oratorischen Gesangsstil und hat seine besten Partien dort, wo Gelegenheit zu Situationsmusik vorhanden war. Dazu dürfen gerechnet werden die interessante Orchester- und Choreinleitung, die das Herannahn der hebräischen Karawane schildert, und der Anfang des zweiten Teils mit den Schnitterszenen. Hier hatte Cowen, der ausgezeichnete Instrumentalkomponist, sichereren Boden unter den Füßen, und eine Reihe reizender skandinavischer Tanzmotive — Nachklänge seiner bekannten skandinavischen Sinfonie — sind glücklich in anmutige Gesangsszenen eingearbeitet. Im übrigen waren allerdings die endlos frommen Reden zwischen Ruth, Boas und Naemi ebensowenig dazu angetan, die Phantasie eines romantisch empfindenden Komponisten anzuregen wie die obligaten Lob- und Dankchöre, denen eine sich im strengen Stile so leicht bewegende Natur wie Hub. Parry viel eher gewachsen war. Die Dienste, die Cowen dem musikalischen Jung-England geleistet, lagen in einem andern Bereich[1].

Je weiter zur Gegenwart heran die Darstellung des englischen Oratorienschaffens schreitet, um so häufiger findet sie Anlaß, auf das Bestreben der Komponisten zu weisen, engeren Anschluß an

[1] Eine *Transfiguration* von ihm kam 1893 in Gloucester zur Aufführung.

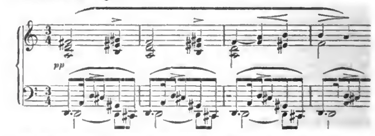
die jüngsten Strömungen auf dem Kontinent zu finden. Immer mehr erweitert sich der Horizont, wird eine gewisse Vorliebe für traditionelle englische Züge zurückgedrängt, immer mehr spürt der von außen Herantretende, daß das Inselland Talente von nicht zu unterschätzender Tragkraft hervorbringt. Der Ruf nach einem Tonsetzer freilich, der englische Musik über die Welt zu tragen berufen wäre, erschallt heute im Lande selbst noch ebenso vernehmlich wie vor hundert Jahren. Noch ist keiner gekommen, der fruchtbare Keime solcher Art herübergebracht hätte wie sie ehemals Mendelssohn nach drüben verpflanzte. Aber so manche Schöpfung der letzten beiden Jahrzehnte zeigt, daß gewisse musikalische Urkräfte in der englischen Nation wohnen, Kräfte, die sich recht wohl in Zukunft noch einmal zu einer explosiven Leistung werden zusammenballen können. Vermutlich werden Kantate oder Oratorium die Formen sein, in denen sich das ereignen wird, da in ihnen das in England am eigentümlichsten ausgebildete musikalische Kunstmittel, der Chorgesang, die dominierende Rolle spielt. Jene Neigung zu epischer Breite in der Darstellung und zu behaglich ausgesponnener Situationsmusik, die es zu einer über die Grenzen des Landes hinauswirkenden englischen Oper noch nicht hat kommen lassen, ist der weiterhin günstigen Entfaltung beider Formen eher förderlich als hinderlich. Zudem hilft das erneut einsetzende Hineingreifen in den Stoffkreis der Sage und Legende die Ansicht bestärken, daß es in absehbarer Zeit einem auserlesenen Talente gelingen wird, der englischen Oratorienmusik auch im Auslande gebührende Achtung zu erzwingen.

Kurze Zeit schien es, als werde es Edw. Elgar glücken, allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen. Sein erstes Oratorium *The light of Life* (*Lux Christi*, 1896 Worcester) war vom Ausland unbeachtet geblieben. Sein zweites dagegen, *The dream of Gerontius* (1900 Birmingham), fand schnell den Weg nicht nur nach Deutschland, sondern auch nach andern Ländern, ohne allerdings erhebliche Wellen zu schlagen. Das Werk ist in der Geschichte des englischen Oratoriums insofern von Bedeutung, als es an einem markanten Beispiel den Sieg über das herkömmliche Bibeloratorium zeigt, ja geradezu katholisierenden Einschlag bemerken läßt. Nicht als ob das biblische Oratorium in England nach dem Jahre 1900 verschwunden wäre — eine ganze Anzahl kleinerer Arbeiten gründen sich nach wie vor auf den Wortlaut biblischer Historien, und Elgar selbst ist später zu ihnen zurückgekehrt, — wohl aber hat das Phantastische, Übersinnliche, das sich schon bei Sullivan und Stanford ankündigte, mit Elgar's *Traum des Gerontius* neuen starken

Einfluß auf die jüngste englische Produktion geübt. Diesen Einfluß wird jeder als heilsam für sie begrüßen, der die Nüchternheit älterer englischer Oratorienmusik als Symptom einer allgemeinen Schwäche der künstlerischen Instinkte erkennen mußte. Daß dieser Umschwung nicht schon früher erfolgte, ist verwunderlich, da die religiöse Strömung des sog. Ritualismus, d. h. das Hinwenden zu vorreformatorischen, also katholischen Riten, in England schon von der Mitte des 19. Jahrhunderts an erhebliche Fortschritte gemacht und lange, bevor in der Musik etwas davon zu spüren ist, auf die Malerei (Präraffaeliten) eingewirkt hatte. Der Dichter des Textes zu Elgar's Oratorium, Kardinal Newman, war sogar einer der angesehensten Führer dieser ritualistischen Bewegung des 19. Jahrhunderts gewesen, und seine Verse entstammen einer schon 1865 vollendeten Dichtung. Spezifisch katholische Elemente im Oratorium waren den Engländern zuerst durch Gounod's beide Oratorien anfangs der achtziger Jahre vermittelt worden. Elgar, der erste einheimische Oratorienkomponist katholischer Konfession, rückte sie jetzt in den Vordergrund und erschloß damit auch der Kunst Cés. Franck's in England ein bescheidenes Absatzgebiet[1]. Der Inhalt des Oratoriums ist dieser. Der fromme Gerontius liegt auf dem Sterbebette; Genossen beten für ihn; der Priester reicht ihm in feierlicher Zeremonie den letzten Trost. Seine Seele entschwebt der Hülle und findet sich im Himmel, inmitten Halleluja singender Engelscharen wieder. Unter Führung des Schutzengels tritt er, — ein zweiter Dante — die Reise durch die Himmelsräume an, hier aufs neue lobsingenden Engeln, dort verstoßenen wehklagenden Dämonen oder Seelen im Fegefeuer begegnend. Vor den Thron Gottes gelangt, wird er unter die Seelen der Gerechten aufgenommen. Zitaten aus der liturgischen Musik ist Elgar aus dem Wege gegangen; dagegen hat er mehr noch als seine Vorgänger dem Leitmotiv im Wagner'schen Sinne bestimmende Bedeutung eingeräumt. Die wichtigsten bringt die einleitende Programmsinfonie. Ein zweites, auf Wagner zurückgehendes Merkmal ist das starke Hervortreten des Orchesters, dessen Führung überwiegend symphonischen Charakter hat und nur auf kurze Strecken der älteren Art der Begleitung nahe kommt. Man kann geradezu sagen: die Hauptwirkung des Ganzen geht vom Orchester aus. Seine gesamte Palette, vom fahlen Klange tiefer Blechbläser an bis zur strahlenden Helligkeit allerhöchster Violintremoli, findet

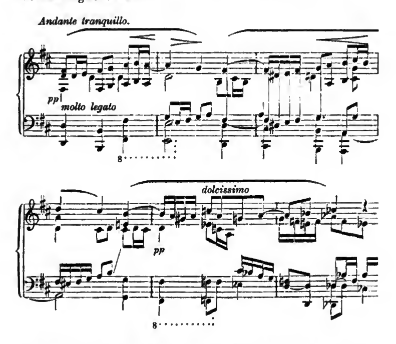
[1] Die *Béatitudes* kamen 1902 zum erstenmal auf dem Musikfest zu Cardiff zur Aufführung. Eine Erstaufführung des *Heil. Franciscus* von Tinel war ebenda 1895 vorangegangen.

sich ausgenutzt, und unerschöpflich sind die Farben, in denen sich dem Hörer die Kontraste von Leben und Tod darstellen. Das Bedeutendste an neuen Kombinationen bringt der erste Teil in der Sterbeszene des Gerontius, namentlich dort, wo der Todeskampf eintritt und unter den Klängen der Totenglocken und feierlich düster dahingebeteter Chorpsalmodien die Seele in die lichten Räume emporsteigt, — ein Abschnitt von faszinierender Eigenart der Auffassung und des Kolorits. Im zweiten Teile, der anfangs wohltuend idyllische Töne anschlägt, prägen sich die temperamentvollen Chöre der Dämonen und die mit unablässig auf- und niedersteigenden Sextengängen begleiteten Engelchöre ein. Die Technik der Orchesterbehandlung erinnert zuweilen an die von Richard Strauß. Manche Teile der Elgar'schen Partitur sind ohne dessen »Tod und Verklärung«, das dasselbe Thema in bloß instrumentalem Rahmen durchführt, nicht denkbar, und es hat manchen Reiz, etwa die Schilderung eines mit dem Tode Ringenden, schwer Atmenden bei Elgar:



mit der gleichen, freilich bei weitem kühneren Episode bei Strauß zu vergleichen. Stark koloristisch hat der Komponist auch den Chorteil behandelt. Nur an wenigen Stellen ist der Satz so beschaffen, daß er — wie bei den Älteren — durch seine kontrapunktische Architektonik wirkt. Viel häufiger bestimmten ihn die zufälligen poetischen Situationen: unisones Dahinbeten Einzelner oder des ganzen Chors, kaum vernehmbares psalmodierendes Stammeln, verzückte Rufe im Doppelchor. Dazu ein fortwährendes Einsetzen mit neuen kleinen Motiven ohne eigene Durchführung, schnell wechselnde Gegensätze zwischen getragenen und lebhaft deklamierten Partien, bisweilen ein beinahe mit räumlich-perspektivischen Wirkungen rechnendes Neben- und Übereinander der Chorgruppen. Indessen fehlt es an kontrapunktischen Leistungen nicht: der Dämonenchor »Dispossessed, aside thrust« ist sogar in der Form einer Doppelfuge geschrieben, deren eine im Orchester,

deren andere im Chore durchgeführt wird. Frei und eigen gestaltet sind die Soli des Gerontius und seines Engels, Rollen, in denen Sänger mit dramatischer Begabung starke Eindrücke erzielen können. Als Beispiel für Elgar's melodische Erfindung mag der Anfang der Melodie dienen, mit der der poetische Schluß des Werkes eingeleitet wird:



Vom Streichorchester erst zart vorgespielt, wird sie vom Solosopran (Engel) aufgenommen und weitergesponnen, bis sie in immer kräftigeren Farben auftritt und endlich zur instrumentalen Folie eines friedvoll ausklingenden Tripelchors wird.

Elgar's *Traum des Gerontius* trat in jeder Beziehung aus dem Kreis des Hergebrachten heraus. Zum ersten Male entdeckten die Engländer, daß ihnen damit ein Werk geschenkt sei, das mit viel feineren Nervenreizen rechnete als alle bisherigen. Die einen lehnten es als überspannte, hypernervöse Musik ab, die andern freuten sich seines eigenen, ungewöhnlichen Schnitts und erblickten im Komponisten den Verkünder eines neuen englischen Musikstils. Mit Spannung sahen sie Elgar's nächsten Oratorien entgegen: *The*

Apostles (1903 Birmingham) und *The Kingdom* (Fortsetzung, 1906 ebenda). Damit wandte sich der Komponist der Realität der biblischen Geschichten wieder zu, ohne aber in den Ton der ehemaligen Bibeloratorien zurückzufallen. Die Kompliziertheit der Seelenstimmungen im *Gerontius* hat in den beiden neuen Oratorien einer Kompliziertheit der Stoffanordnung Platz gemacht. Das erschwert das Verständnis und das Entgegenkommen der Hörer ungemein und hat zur Folge, daß beide wohl nur von so ausgesprochenen Bibelfreunden wie den Engländern sofort dem Zusammenhang nach durchschaut werden können. Eine Fülle von Bildern und Episoden aus dem Leben der Apostel, lose aneinandergereiht und von Bibelsprüchen umgeben, wechseln ab, ohne daß sich eine klare dramatische Handlung herausstellte. Der Hörer bedarf gewissermaßen theologischer Kenntnisse, um in jedem einzelnen Falle die Brücke von einem Bilde zum andern zu schlagen: eine gefährliche Voraussetzung, die dem Oratorium noch niemals genützt hat. Dementsprechend ist auch das musikalische Gewebe komplizierter, künstlicher, erarbeiteter. Da zudem die Tonsprache Elgar's hier um manchen Grad spröder anmutet und bei allem Aufwand an Phantasie nicht die Frische des älteren Oratoriums besitzt, da ferner auch die gesteigerte Leitmotivtechnik nicht hinreicht, die zahlreich ineinander übergreifenden Episoden innerlich zu verbinden, so fällt beidemale das Ganze in einzelne Teile auseinander, und Publikum und Kritik sind gezwungen, sich an solche mehr oder weniger hervorstechenden Teile zu halten. Die eindrucksvollsten darunter hervorzuheben, verbieten Umfang und zusammengesetzte Architektonik des Stoffs beider Oratorien. Was dem einen wie dem andern eigen, ist eine Romantik der Auffassung, die bisweilen an Liszt erinnert, nicht selten aber auch in Phantastik umschlägt und dann befremdet. Eine solche Stelle steht im vierten Abschnitt der *Apostel*, der die Gefangennahme Jesu enthält. Die Evangelienerzählung wird hier in höchst eigenartiger Weise von einem Männerchor besorgt. Während nun der Judaskuß und die Gefangennahme in dramatisch erregter Weise geschildert wird, stammelt mehrere Male der Erzählerchor die letzten Worte »with torches and weapons« der Anfangsphrase »Sie kamen mit Fackeln und mit Stangen« in geheimnisvollem pp dazwischen, an Orten also, wo man sie textlich nicht erwartet. Die poetische Kraft der Stelle kann nicht übersehen werden, aber sie bedarf einer besonderen Einstellung der Phantasie. Ebenso eine gleich darauffolgende. Die letzten Worte »and weapons« sind kaum verhallt, als die Musik schon nach zwei Takten pausenlos in den »Chor der Diener« im Palast des Hohenpriesters einlenkt. Die

Notiz »In the palace of the High Priest« im Textbuch ist der einzige Anhalt für den Hörer, seinerseits binnen zwei Takten den Sprung von der Ölbergszene hinweg mitzumachen.

Bedeutet diese Sprunghaftigkeit der Anlage einen Rückschritt gegenüber dem *Gerontius*, so ist ein Fortschritt doch insofern zu bemerken, als noch stärker als dort der Fluß der Musik unausgesetzt im Strömen gehalten wird. Jede Einteilung in Nummern fällt weg; dafür tritt Gruppierung in Szenen oder »Bildern« ein, innerhalb deren Soli, Chor und Orchester in freier, über unzählige Tonart- und Tempowechsel hinweggehender Weise an der Auslegung des Textes teilnehmen. Den Versuch, Wagner'sche Prinzipien fürs Oratorium weiter auszunutzen, nahm Elgar hier also von neuem auf, und nicht unbemerkt bleibe auch, daß sich sein Rezitativ in den jüngeren Oratorien zu völlig freiem Sprechgesang mit lebhaft modulierender obligater Begleitung erhoben hat[1]. Das größte Interesse werden aber beide wohl immer durch ihren Chorteil erregen, dessen Details in musikalischer wie poetischer Beziehung zu studieren, eine ebenso anregende wie lohnende Aufgabe ist.

Das Vorgehen Elgar's blieb, wie erwähnt, nicht ohne Nachahmung. Den einen reizte die Phantastik seiner Stoffe, den andern seine Orchesterbehandlung, den dritten sein freies Schalten über die Chormassen. Zu den selbständigsten seiner Gefolgschaft wäre H. Walford Davies zu rechnen. Ihm schwebten, als er 1904 sein Oratorium *Everyman* für Leeds schrieb, scheinbar französische Versuche vor, das mittelalterliche Mystère zu beleben. Der Text ist bis auf einige Auslassungen direkt einem altenglischen Moralplay entnommen. Gott läßt durch den Tod »Everyman« (d. h. den Menschen) zur Rechenschaft zu sich befehlen. Everyman sucht vergebens unter seinen Dienern, Gefährten und »Reichen« Begleiter für seine Himmelsreise, von der niemand zurückkehrt. Endlich findet er solche, nachdem lange moralische Erörterungen vorangegangen, in Gestalt der »guten Taten« (good-deeds), der Erkenntnis (knowledge), Schönheit, Discretion, Strength und Fivewits. Trotz des starken allegorischen Aufputzes ist die Musik frisch und realistisch gehalten. Der Chor der »Kindred and Fellowship« gibt ein drastisches, in vollem Zuge entworfenes Bild der muntern Gesellenschar, die nicht im mindesten daran denkt, vom Leben zu lassen, und der Chor der lachenden, schlemmenden, auf ihre Polster hingestreckten Reichen ist ein Stück von prächtiger Realistik geworden, das besser als theoretische Erörterungen zeigen kann,

[1] S. oben S. 578.

daß der englische Oratoriengeschmack sich im Laufe der Jahre in erfreulicher Weise hemmender puritanischer Einflüsse entledigt hat. Einzelne packende Stücke hat auch desselben Komponisten biblisches Oratorium *The temple* (1902 Worcester), doch ist der Stil bei weitem nicht so persönlich, sind Harmonik und Melodik nicht so anziehend wie in dem jüngeren Werke. Als modern empfindende Musiker schließen sich an Granville Bantock (*Christus in der Wüste*, 1907 Gloucester) und der anscheinend von M. Reger beeinflußte Alex. M. Maclean (*The annunciation*, 1909).

Mit diesen etwa zwanzig Schöpfungen ist der Weg bezeichnet, den das englische Oratorium seit 1883 genommen hat. Um sie herum gruppieren sich eine Menge anderer, die entweder musikalisch minder bedeutend sind oder doch stärkere Eindrücke nicht hinterlassen haben. Um auch hier das Bild der Produktion recht deutlich hervortreten zu lassen und zu zeigen, mit welch unverminderter Liebe England am Oratorium festhält, mag eine Aufzählung zum Teil verschwundener, zum Teil noch heute auf englischen Programmen verzeichneter Werke seit 1880 folgen. Dabei muß abermals hervorgehoben werden, daß eine strenge Scheidung von Oratorium und Kantate nicht durchzuführen ist. Die Mehrzahl der in den letzten drei Jahrzehnten erschienenen englischen Oratorien gehören, soweit sie nicht »Musikfestoratorien« sind d. h. mit exzeptionellen Chor-, Solisten- und Orchesterverhältnissen rechnen, der kleineren, kantatenhaften Gattung an, unterscheiden sich aber von jenen nur durch Aufgebot geringerer Mittel und durch bescheidneren Tonsatz. Viele von ihnen wurden im Sinne des oben (S. 565f.) Ausgeführten direkt für gottesdienstliche Zwecke geschrieben[1].

Armes, Phil., *Hezekiah* (1877.) — *St. John the evangelist* (1881). — *St. Barnabas* (1891).
Barnby, J., *Rebekah* (um 1880).
Blair, Hugh, *The song of Deborah and Barak.*
Booth, J., *Nehemiah* (1884).
Bradford, *Judith* (1888).
Brewer, Herb., *Emmaus* (1901). — *The holy innocents.*
Coward, Henry, *The story of Bethany* (um 1890).
Cowie, J. W., *Via crucis.*
Dearle, Edw., *Israel in the wilderness.*
Diemer, P. H., *Bethany* (um 1880).
Dyer, A. E., *Salvator mundi.*
Edwards, H. J., *The ascension.* — *The Epiphany.* — *The risen Lord.*
Farmer, John., *Christ and his soldiers* (um 1880).
Fawcett, *Paradise* (um 1881).
Garrett, G. M., *The sunammite* (1882).
Gaul, Alfred R., *Ruth* (um 1880). — *Israel in the wilderness* (1892). — *The holy city* (1882). — *Hezekiah.* — *The ten virgins.*
Gladstone, F. E., *Philippi* (1883).
Gray, Alan, *The widow of Zarephat* (um 1890).
Grieve, J. C., *Benjamin* (1884).

[1] Die folgende Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollzähligkeit.

Hudson, H. E., *The golden legend* (um 1880).
Humberstone, F. W., *The entry into Jerusalem* (1882).
Iliffe, Fred., *St. John the divine.*
Jackson, Will., *The deliverance of Israel from Babylon.*
King, Alfr., *The Epiphany.*
Löhr, Harvey, *The queen of Sheba.*
Naylor, John, *Jeremiah* (1884).
Parsons, B., *The crusaders.*
Reynolds, C. T., *The childhood of Samuel.*
Roberts, J. V., *The passion.* — *Jonah.*
Robson, R. Walker, *Christus triumphator.*
Rockstro, W. S., *The god shepherd* (1886).
Rogers, Rol., *Prayer and praise.*
Rutenber, Charles B., *Divine love.*
Shinn, George, *Lazarus of Bethany.* — *The captives of Babylon.*
Surette, T. W., *The eve of St. Agnes.*
Steane, Bruce, *The ascension.*
Stewardson, H. W., *Gideon.*
Tozer, Ferris, *Balaam and Balak.*
Wait, W. M., *God with us.* — *St. Andrew.* — *The god Samaritan.*
Williams, C. Lee, *Gethsemane* (1892). — *The last night at Bethany* (1889).
Wood, Henry, *Elijah* (1902).

Die überwiegend von Kelten bewohnten Teile des britischen Landes: Schottland, Irland, Wales haben es im 19. Jahrhundert an Chorvereinsgründungen und Oratorienaufführungen nicht fehlen lassen. In Irland wird für alle Zeiten Dublin als Stätte der Erstaufführung des Händel'schen *Messias* in der Oratoriengeschichte eine Ehrenstellung einnehmen, ebenso seine Musical Society, die das Werk bei Händel bestellte. Der Händelkult nahm auch dort erhebliche Dimensionen an und drängte lange die einheimische Produktion zurück. Wettstreite zwischen Vereinen und Musikfeste kleineren Stils gehörten und gehören in Irland ebenso zu ständigen Einrichtungen wie in England. Noch heute treffen jährlich mehrere Vereine zusammen, um ihre Kräfte an einer jedesmal neu bestellten Kantate geistlichen oder weltlichen Charakters zu messen[1]. Eine der jüngsten Vereinsgründungen zur Pflege des Chor- insbesondere des Oratorien- und Kantatengesangs mit Betonung des national-irischen Elements ist »The Feis Ceoil« (Irish Music Festival), gegründet 1897. Die Zusammenkünfte finden alljährlich in Dublin oder ausnahmsweise in einer andern Stadt (z. B. Belfast) statt. — Wales besitzt in der uralten, auf Bardengründungen zurückgehenden Institution »The national Eisteddfod« einen Herd zur Pflege der Musik. Nachdem E. Stephen in den sechziger Jahren das erste Oratorium in gälischer Sprache (*Der See Tiberias*) komponiert, trat man unter Führung des um die gälische Musik verdienten David E. Evans immer lebhafter für gälische Oratorien und Kantaten ein, deren bis in die Gegenwart herein eine kleine Zahl ge-

[1] Patterson, a. a. O. S. 174.

schrieben wurden. Auch in England bekannter machte sich indessen nur der 1841 in Wales geborene Joseph Parry mit *Emmanuel*, *The prodigal son*, *Nebukadnezar* (1884), *Saul of Tarsus* (1892) und dem spezifisch gälischen *The maid of Cefu Idfa* (1902 Cardiff). Das ehemals sehr ausgedehnte Musikfestwesen wurde erst 1892 (in Cardiff) wieder aufgenommen. — In Schottland steht die Institution »The Mod« an der Spitze ähnlicher Veranstaltungen.

2. Amerika.

Die Geschichte des amerikanischen Oratorienlebens bedeutet nahezu ein Jahrhundert lang nichts anderes als die Geschichte der Gründung und des Fortbestehens großer Chorvereine. Die ersten davon, soweit sie für eine wirkliche Oratorienpraxis in Frage kommen, gehen nicht vor die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück und verdanken mehr oder weniger unmittelbar ihr Entstehen gewissen Anregungen durch englische Verhältnisse. In den größeren Städten des Landes wie New-York, Philadelphia, Boston, Charleston häufen sich sogar dergleichen Gründungen erst seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, namentlich seit der Unabhängigkeitserklärung (1776), und im Beginn des folgenden, zu einer Zeit also, da auch in England und Deutschland das Chorgesangswesen in die Breite zu gehn beginnt[1]. Auch in Amerika nahm das Oratorium eine doppelte Stellung ein: einmal innerhalb des Gottesdienstes, das andre Mal als selbständig betrachtetes Kunstwerk im Konzertsaal. Hinsichtlich des ersten Punkts ist bemerkenswert, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts in vielen Städten gewisse geistliche Konzerte stattfanden, die Kunstgenuß und religiöse Erbauung in eigentümlicher Weise mischten. Solche Veranstaltungen wurden unter dem Namen »Oratorio or Concert of sacred music« oder kurzweg »Oration« auf Subscription angekündigt. Das Programm einer Oration des Jahres 1765 in Philadelphia (in the Hall of the College) umfaßte folgende Nummern: 1. Teil: Ouvertüre von Stamitz. Arie über Spr. Sal. III, 13—17; Konzert Nr. 6 von Geminiani. 2. Teil: Solo für die Violine; Ouvertüre vom Earl of Kelly; Arie

[1] Aus der reichen neueren Literatur über amerikanisches Konzert- und Gesangvereinswesen seien erwähnt: N. Gould, Church Music in America, Boston 1853; F. L. Ritter, Music in America, 1883; H. E. Krehbiel, Notes on the cultivation of Choral Music, 1884. Perkins and Dwight, History of the Händel and Haydn Society, Boston; Elson, History of American Music, A. Mees, Choirs and Choral Music, New York 1904; vor allem O. G. Sonneck, Early concert-life in America (1731—1800, 1907).

über Jes. IV, 1, 2; Joh. VII, 12; Ouvertüre Nr. 2 von Martini; 3. Teil: Ouvertüre zu »Artaxerxes« von Arne; Sonate fürs Harpsichord; Chor über Ps. 46, 1—5 [1]. Später wurden die Programme noch gemischter. Im Jahre 1789 erscheint zum ersten Male als zweiter Teil einer Oration in Boston ein Oratorium, der *Jonah* von S. Felsted, wohl das erste amerikanische Oratorium überhaupt. Einzelne Stücke daraus waren schon im Jahre 1787 gehört worden, bei Gelegenheit eines großen »Spiritual Concert« in der Chapel Church zum Besten der Armen. Das Programm dieses Konzerts, das in der Form eines feierlichen Gottesdienstes mit Lektionen und Kollekten verlief und mehrere Nummern von Händel *(Messias, Samson)* enthielt, wurde mit der Ouvertüre zu Piccini's komischer Oper »La buona figlia« (!) begonnen[2], mit einer »Favourite Ouverture« von Dittersdorf beschlossen, gestattet also einen Rückschluß auf den Geschmack der beteiligten Kreise. Außer dem genannten Felsted verzeichnen die Akten, soweit sie bis jetzt bekannt geworden, nur noch ein einziges Oratorium (ungenannt und in lateinischer Sprache) des französischen Guitarristen Trille la Barre (1798 Boston). Im übrigen besaß auch hier wie in England Händel das Supremat, namentlich seit dem Londoner Händel-Festival des Jahres 1784, dessen enorme Wirkung somit nicht nur auf das musikalische Europa beschränkt blieb. Im Jahre 1770 war zum ersten Male der *Messias* (Ouvertüre und 16 Nummern) unter William Tuckey in New-York erschienen, bis dahin »never performed in America«, wie die Ankündigung besagte. Ebenda nehmen sich später Händel's mit besonderer Liebe an die »Sa. Cecilia Society« (seit 1791), die »Händel and Haydn Society«, die jedoch nicht lange existierte, sondern von der »New-York Choral Society« (1823, erstes Konzert 1824 mit Oratorienfragmenten von Händel, Mozart und Beethoven [Christus am Ölberg]) und der gleichzeitig (1823) entstandenen »New York sacred Music Society« (erstes Konzert 1824; 1831 *Messias*) abgelöst wurde. — In Boston bestand seit 1785 die »Boston Musical society«, seit 1815 die »Handel and Haydn Society«, die von ähnlichem Einfluß auf das Chorgesangswesen Amerikas wurde wie etwa die Berliner Singakademie eine Zeitlang für Deutschland. Sie wurde im Gründungsjahre mit Haydn's *Schöpfung* eröffnet und brachte 1818 zu Weihnachten den *Messias*. Ihr Chor rekrutierte

[1] Mitgeteilt bei Sonneck, a. a. O. S. 67 f.

[2] Das letzte Presto wurde durch einen »berühmten Marsch« mit großen Trommeln ersetzt. Sonneck, a. a. O. S. 278.

sich damals aus 130 Knaben- und Männerstimmen, zu denen 20 Frauenstimmen traten, die die Tenöre verstärken halfen. Dieser Mißbrauch weiblicher Stimmen wurde erst 1827 abgeschafft; seitdem existiert ein wirklicher gemischter Chor. Ihr letzter Dirigent war der Deutsche Carl Zerrahn (von 1854—1895).
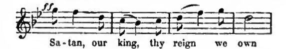
Das Bild der Konzertprogramme dieser Konzertgesellschaften stimmt mit dem der Programme in andern amerikanischen Städten (Charleston [Süden], Philadelphia, Cincinnati [Westen] usw.) jahrzehntelang überein. Bis um 1800 herrschte Händel, zum Teil mit vollständigen Oratorien — bei weitem voran der *Messias* — zum Teil mit »Selections«. Nach 1800 tritt zu ihm Haydn und der Beethoven des *Christus am Ölberg;* von 1837 an (erste Aufführung des *Paulus* in Boston) Mendelssohn, daneben in geringerem Maße Spohr mit der englischen Version seiner Passion. An den Werken dieser Klassiker, hier und da um Novitäten von England oder Deutschland aus vermehrt, erbaute man sich Jahr für Jahr, Jahrzehnt für Jahrzehnt, ohne daß eine einheimische Produktion sich zu regen wagte. Es dauert bis zum Jahre 1873, ehe der Bann des stereotypen Einerlei in Oratorienaufführungen durchbrochen wird. In diesem Jahre, demselben, das auch in Paris den Ausgangspunkt für eine Pflege des modernen Oratoriums bildete, begründete Leopold Damrosch in New York die »Oratorio Society«, einen der größten und einflußreichsten neueren Oratorienvereine des amerikanischen Kontinents. Sie ging im Jahre 1885 an seinen Sohn Walter Damrosch über und steht seit 1898 unter seinem zweiten Sohn Frank Damrosch. Das erste Konzert im Jahre 1874 brachte Händel's *Samson*, deutete also darauf hin, daß Händel auch für diese Gesellschaft gewissermaßen Anfang und Ende aller Oratorienmusik bleiben werde. Der *Messias* erreichte in den Jahren 1874—1909 die enorme Aufführungsziffer 76, während 18 andere Aufführungen sich auf *Israel* (5), *Judas Maccabäus* (5), *Allegro* (4), *Samson* (2), *Alexanderfest* (2) verteilten. Von einer systematischen Erschließung des gewaltigen Händel'schen Oratorienschatzes kann also nicht gesprochen werden. Neben Händel steht Mendelssohn mit *Elias* (19 Aufführungen), *Paulus* (9), Bach mit der *Matthäuspassion* (14), Haydn mit der *Schöpfung* (11), *Jahreszeiten* (6). Indessen hat sich das Repertoire der Oratorio-Society, in je jüngere Hände die Leitung überging, einigermaßen verjüngt und ist bis in die Gegenwart herein mit neuerer deutscher und englischer Literatur versorgt worden. Frankreichs Schöpfungen (darunter die *Béatitudes* von Cés. Franck) sind im letzten Jahrzehnt in Amerika nur spärlich durchgedrungen,

dagegen haben viele der neuesten deutschen Oratorien freundliche Aufnahme gefunden[1].

Die Schar einheimischer Oratorienkomponisten ist im Verhältnis zur Größe des Landes und zur Ausdehnung seines Chorgesangswesens nur klein. Es finden sich unter den Hauptrepräsentanten die Namen Leopold Damrosch (*Ruth and Naomi* 1875, *Sulamith* 1882), Dudley Buck (geb. 1839, *The golden Legend*), James C. Dun Parker (geb. 1828, *St. John*, *The life of man*), John Knowles Paine (geb. 1839, *St. Peter*), George Chadwick (geb. 1854, *Judith* 1900), Horace W. Nicholl (geb. 1848, *The golden Legend*, Tetralogie: *Adam, Abraham, Isaac, Jacob*), Horatio W. Parker (geb. 1863, *Hora novissima* 1892, *The legend of St. Christopher* 1898), Clarence Lucas (geb. 1866 in Kanada, *The birth of Christ*, 1902 Chicago). Nicht ohne Interesse ist es dabei, zu sehn, daß von diesen acht Tonsetzern sechs (nämlich mit Ausnahme von Nicholl und von Lucas, der in Paris studierte) einen Teil ihrer Ausbildung in Deutschland (Leipzig, Berlin, München) und zwar gerade zu einer Zeit empfingen, da das deutsche Oratorium noch eine gewisse internationale Berühmtheit besaß. Von ihren oratorischen Werken scheint indessen mit Ausnahme derer von H. W. Parker auf dem europäischen Festland keins gehört worden zu sein. Parker's beide Oratorien zeichnen sich durch frischen, modernen Ton und außerordentlich klangschönen Satz aus. *Hora novissima* entfesselte seiner Zeit Begeisterungsstürme und bestand im Jahre 1899 mit Ehren auch vor englischem Publikum (Worcester). Der Text in lateinischen gereimten Kurzzeilen ist einem alten Gedicht des Bernhard von Morlaix entnommen und paraphrasiert in hymnischem Schwunge die Herrlichkeiten des Himmels nach dem jüngsten Tage. Die Musik hat insofern Ähnlichkeit mit der der englischen Renaissancekomponisten um 1884, als sie in harmonischen Wendungen, in der sinnlichen Pracht des Klangs und in der romantischen Auffassung einzelner Stellen das gleiche Vorbild durchschimmern läßt: Gounod. Die melodische Erfindung ist nicht ohne Reiz, obwohl sie sich bisweilen in einen süßlichen, nach Operette

[1] Unter den nicht wenigen Erstaufführungen ausländischer Werke in Amerika, die die Oratorio-Society sich rühmen darf durchgesetzt zu haben, begegnen: H. Schütz, *Sieben Worte* (1891), Liszt, *Christus* (1876 fragmentarisch, 1887 vollständig), Kiel, *Christus* (1879), Saint-Saëns, *Samson und Dalila* (als Oratorium, 1892), Wagner, *Parsifal* (oratorisch, vollständig 1886), Tinel, *Franciscus* (1893), Wolf-Ferrari, *La vita nuova* (1907), Pierné, *Croisade des enfants* (1906), Fred. Cowen, *Sa. Ursula* (1883), E. Elgar, *The Apostles* (1904), *The Kingdom* (1907). Vgl. An historical sketch of thirty-seven seasons of the oratorio society of New York (1873—1909). New York 1909.

schmeckenden Ton auflöst. Die Chöre und Doppelchöre sind wirksam aufgebaut und erreichen sowohl an feierlichen Stellen, z. B. am Anfang bei »Hora novissima, tempora pessima sunt vigilemus«, wie an freudig erregten kräftige Wirkungen. Ungleich selbständiger noch und im Stile anders geartet ist desselben Komponisten *St. Christopher*, der in fast übereinstimmender Form die gleiche Legende behandelt wie das Oratorium seines Münchener Lehrmeisters Rheinberger (s. oben S. 436). Es bedeutet kein kleines Lob, wenn gesagt werden kann, daß der Schüler hier den freilich um eine Generation älteren Lehrer übertroffen hat. Ein frischer, belehender Hauch geht von dem Werke aus, von seinen prächtigen, dramatisch zündenden Chören, den melodisch und rhythmisch interessant gehaltenen Soli und Rezitativen und der romantischen Orchesterbegleitung. Als Schutzgeist waltet über allem Wagner mit seinen technischen und auf dramatischen Fortgang der Handlung zielenden Errungenschaften. Die drei oder vier dramatischen Ereignisse, die den Kern bilden, drängen unaufhaltsam vorwärts und kulminieren jedesmal in schön herausgearheiteten großen Sätzen. Eine Fülle rhythmisch markant hervorspringender Motive, zarte und aufgeregte Begleitfiguren, Fanfaren, glänzende Violintremoli, feierliche gebundne Bläserakkorde, Harfenarpeggien usw. bilden in reicher Abwechselung den farbigen Untergrund, auf dem sich die Leidenschaften der Einzelgestalten wiegen. Diese selbst, der heilige Christophorus (Baß) an der Spitze, neben ihm die interessante, durch ein eigenwilliges rhythmisches Motiv gekennzeichnete Satansgestalt, singen in feurigen Strophen und prägen sich als musikalisch fest umrissene Charaktere mit manchem energischen Rezitativ, mancher wohlgelungenen Arie nachhaltig ein. Der Chorteil ist ungemein ausgedehnt und enthält mehrere Effektstücke: den Satz »Stay, good Offerus« im ersten Teil, den Chor der Satansgesellen, die sich mit Motiven wie:



als echt amerikanische devils ausgeben, und den von einem glänzend instrumentierten Solo des Christopher eingeleiteten Schlußchor. Es ist kein Zweifel, daß Parker's Tonsprache, die so gar nichts von frühenglischer Steifheit verrät, an gewissen Elementen einheimischer amerikanischer Volksmusik erstarkt ist, ähnlich etwa der seines Landsmannes Mac Dowell. Der Sinn für eigenartige Rhythmen

und für frische, leuchtende Farben, nicht zuletzt ein Gefühl für das Natürliche, Unergrübelte stellt ihn nicht ohne weiteres auf die Stufe der gleichzeitigen Engländer. Gebietet Amerika noch über ähnliche frische Talente, so braucht es um seine künftige Musik nicht besorgt zu sein.

---

3. Kapitel.

Italien.

Zur selben Zeit, da Deutschlands Oratorienproduktion sich zu heben und selbständig zu werden beginnt, geht die italienische schrittweis ihrer Auflösung entgegen. Die einst hochaufbrandende Welle altitalienischer Oratorienkunst verläuft im 19. Jahrhundert in flachem Sande, und die ehemals von der halben Welt angebeteten Oratorien der Leo, Vinci, Jommelli machen Arbeiten Platz, die kaum im Lande selbst Achtung begegneten, zu geschweigen im Auslande. Das muß um so mehr Wunder nehmen, als der größte Tiefstand in den Jahren eintrat, da die italienische Oper noch fast Weltherrschaft besaß, Oper und Oratorium aber bisher in engem Wechselverhältnis gestanden und gegenseitig voneinander profitiert hatten. Sicherlich waren da nicht dieselben zerstörenden Kräfte tätig, die zu gleicher Zeit einen ähnlich schnellen Verfall der italienischen Instrumentalmusik herbeiführten. Die Hauptschuld trug in diesem Falle wohl die Kirche, die in demselben Augenblick, als sie die Handhabung der Oratorienpraxis dem Zufall oder der Laune der Komponisten überließ, die Gattung dem Siechtum anheimgab. Der Keim wurde bereits gelegt, als das Oratorium die Pforte des Betsaals und der Kirche überschritt und sich auf der Bühne anzusiedeln begann, also im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Der Klerus gab damit ein wertvolles Bildungsinstrument aus den Händen. Es war auch keine Aussicht vorhanden, ihm außerhalb der Kirche ein Heim zu bereiten, denn im öffentlichen Musikleben Italiens standen ganz andere Interessen im Vordergrund. Ein fest organisiertes Konzertleben bestand ebensowenig wie die Einrichtung ständiger Musikfeste, die Deutschland und England hoch brachten und fortgesetzt tüchtiges Sängermaterial hätten erzeugen können. Auch in Zukunft blieb der Raum des Opernhauses fast der einzige Ort für Aufführungen, und selbst hier war das Oratorium neben seinen mächtigen Schwestern, der tragischen und der komischen Oper, nur geduldet, nicht wirklich zu Hause.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Zeit des größten Tiefstands, scheint das Bühnenoratorium — falls man diesen widerspruchsvollen Namen statt »biblischer Oper« beibehalten will — die Regel, das wirkliche Oratorium die Ausnahme gewesen zu sein. Rom, Neapel und Florenz standen voran und sahen ungezählte solcher Pseudooratorien, »Azioni tragico-sacre« genannt, über die Bretter gehn. Die bekanntesten Komponistennamen sind Fr. Basili, Ottani, Antonolini, Dom. Capranica, Vitt. Trento, Terziani, Liverati, Carlo Conti, Giov. Pacini, Gioach. Rossini, dessen *Moisè* 1818 im Theater S. Carlo in Neapel zur Aufführung kam. Nur Meister, die an einer der großen Bühnen hervortraten, hatten Aussicht, des öfteren genannt und mit Beifall begrüßt zu werden. Jene anderen aber, die, wie ehemals, für Kirchen und Brüderschaften schrieben, traf das Schicksal, vergessen zu werden, in der Hauptsache wohl mit Recht. In Rom bestanden die Aufführungen in der Chiesa nuova auch im 19. Jahrhundert fort, ohne indes irgend welchen stärkeren Einfluß zu üben. Noch 1824 wird berichtet, daß jedes Jahr sechs bis sieben Oratorien bringe und der Zuhörerkreis sich überwiegend aus »Personen der Volksklasse« zusammensetze[1]. Etwa 40 Jahre später (1866 oder 1867) quittierten die Brüder der Vallicella über die ruhmreiche Vergangenheit dieser Veranstaltungen, indem sie sie aus Mangel an Interesse von seiten der Gebildeten eingehen ließen. Das Repertoire, das jahrzehntelang mit älteren Werken und deren Wiederholungen bestritten worden war, vermochte schließlich nicht mehr anzuziehen, und jüngere Komponisten suchten natürlich Ruf und Beifall lieber an exponierteren Stätten. Um dieselbe Zeit machen sich auch an anderen Orten Italiens Anzeichen eines Erkaltens der Liebe zum Bühnenoratorium bemerkbar. Neapel war die Stadt, die bis zuletzt aushielt und erst 1880 mit Ponchielli's *Figliuol prodigo* der Gattung den Laufpaß gab, nachdem schon

[1] Referat von Sievers in Caecilia, I (1824) S. 208. Zum Vergleich mit oben (S. 29, 30, 247 Anm. 1) genannten Berichten über ältere Betsaalveranstaltungen in Italien mag ein Auszug jenes Referats folgen. Die Reihenfolge der Vorträge war um diese Zeit (1824) gestaltet wie folgt: 1. Litanei mit Orgelbegleitung. 2. Auswendig hergesagte Predigt eines siebenjährigen Knaben. 3. Oratorium, 1. Teil, während dem das Publikum bei Wachskerzen den Text nachliest. 4. Predigt, während der das Publikum teils zuhört, teils die Kirche verläßt, um 5. beim Beginn des 2. Teils des Oratoriums wiederzukommen. Die Veranstaltung begann eine halbe Stunde nach Sonnenuntergang (»a mezz 'ora di notte«). Im Jahre 1824 standen Oratorien von Paisiello, Anfossi, Guglielmi, Paër, Mango, Bonfichi (*Il passaggio del mare rosso*) auf der Tagesordnung. Daz oben S. 242 ff.

Serrao's *Figliuol prodigo* im Jahre 1868 und Miceli's *Convito di Baldassaro* (1878 Florenz) keinen Beifall mehr hatten erringen können. Man wandte sich jetzt, angeregt vielleicht durch das wachsende Bekanntwerden deutscher Oratorienklassiker, der alten Praxis häufiger zu, ohne doch (dichterisch wie musikalisch) den Weg vom Theaterstil zum echten Oratorienstil zurückzufinden. Die Werke selbst sind in der Mehrzahl ungedruckt geblieben und wohl durchweg nur einmal, und zwar in Privatbesitz, vorhanden, so daß sie sich gegenwärtig einer Prüfung entziehn. Pasquetti (a. a. O. S. 484) hat für die Arbeiten der Ferd. Ceccherini (*Saul*, 1858 Florenz), Luigi Gordigiani (*Ester*, 1860), Ol. Mariotti (*Giuda Maccabeo*, 1868), Carlo Romani (*S. Sebastiano* 1875) u. a. nur vernichtende Worte und nennt Teodulo Mabellini (*Baldassare*, 1852 Florenz; *Eudossia e Paolo*, 1845 Florenz; *L'ultimo giorno di Gerusalemme*, 1897) als einen der letzten, die diese dekadente, bis zuletzt opernhaft gebliebene Gattung kultivierten.

Aus der Schar dieser Vergessenen ragen nur zwei Männer hervor, deren Werke die Zeitgenossen länger beschäftigten: Pietro Raimondi in Rom und Jacopo Tomadini in Cividale. Der eine ein ungewöhnlich begabter Kontrapunktiker, der zweite ein poetischer, wahrhaft religiös gestimmter Musiker. In Raimondi (gestorben 1853 als Kapellmeister der Peterskirche) verkörperte sich noch einmal ein Stück altrömischer Vokalkunst, wie sie seit Bernabei nicht mehr dagewesen war, jener Kunst, die Chor auf Chor türmte und mit einer ungewöhnlich großen Zahl realer Stimmen arbeitete. Inmitten einer Zeit, die zwar theoretisch für Palestrina und die großen Meister des 16. Jahrhunderts schwärmte, in der Praxis aber nichts weniger als Sinn für strenge Polyphonie besaß, berührt diese Neigung sonderbar, und es scheint, als sei Raimondi tatsächlich ein musikalischer Sonderling gewesen. Er hatte bereits eine Reihe höchst künstlicher Kirchenkompositionen, in denen Ockeghem auflebte, geschrieben, als er den Plan faßte, seine bis zum äußersten gesteigerte Satztechnik auch dem Oratorium zuzuwenden. So entstand das Tripeloratorium *Giuseppe*, sein letztes und wunderlichstes Werk. Es setzt sich aus drei verschiedenen Oratorien zusammen: *Potifar*, *Giuseppe* und *Giacobbe*, die im April des Jahres 1852 unter Direktion von Salesi, Battaglia und Terziani erst einzeln hintereinander, dann am nächsten Tage auf drei im Saale des Argentinatheaters errichteten Podien gleichzeitig (!) unter des Komponisten Leitung abgesungen wurden. Fétis, der in der »Biographie universelle des musiciens« die Aufführungen, denen er anscheinend selbst beiwohnte,

bespricht und glossiert[1], ist voll der Bewunderung über die musikalische Sisyphusarbeit und macht mehrere Stücke sowohl der Einzeloratorien wie des Gesamtwerks namhaft, die sich durch Originalität und prächtigen Klang auszeichnen. Der Kunst an sich hat diese erstaunliche kombinatorische Kraftleistung Raimondi's natürlich keinen Vorteil gebracht, ebensowenig vermochte sie seine komponierenden Landsleute auf andere Pfade zu lenken. Immerhin ist die Erscheinung Raimondi's interessant genug, um nicht vergessen zu werden. Über fünf andere, frühere Oratorien, die dergleichen Probleme entbehrten (*L'esaltazione di Mardocheo; Giuditta* 1827; *Ruth*; *Il giudizio universale* 1843; *Mosè al Sinai* 1844; teils für Neapel, teils für Palermo), ging die Zeit schneller zur Tagesordnung über.

Der zweite der Genannten, Jac. Tomadini (geb. 1820, Kapellmeister an der Kollegiatkirche zu Cividale im Friaul, gest. 1883 in Udine), machte sich durch eine *Resurrezione di Cristo* (1864) bekannt, deren Musik aber wohl nie außerhalb Italiens gehört worden ist[2]. Nach Giov. Masutto[3] gehörte Tomadini zu den eifrigsten Vorkämpfern für die Reform der liturgischen Musik in Italien und habe in der *Resurrezione* ein »unsterbliches« Werk geschaffen. Unter den Lobsprechern begegnet auch Liszt, der dem Oratorium das Zeugnis einer »oeuvre sérieuse, valable, élevée« ausstellte.

Die Stunde einer Renaissance im Oratorium schlug für Italien erst sehr spät, später als für England, nämlich kurz vor dem Ende des Jahrhunderts. Sie knüpft sich an den Namen des 1898 als Sechsundzwanzigjähriger auf den Posten des Dirigenten der Sixtinischen Kapelle berufenen Don Lorenzo Perosi. Perosi hatte bereits 1897 eine *Passione* (nach Markus) geschrieben und im nächsten Jahr gleich drei weitere Oratorien *La Trasfigurazione*, *La Resurrezione di Lazzaro* und *La Resurrezione di Cristo* folgen lassen, denen sich alsbald weitere anschlossen[4]. Stil und Auffassung des jungen Maestro wichen so völlig ab von dem, was Italien bisher unter »Oratorium« verstand, daß man schnell begeistert von einem »momento perosiano« in der Kirchenmusik zu sprechen wagte und das Problem der Erweckung des altklassischen

[1] 2. Aufl. tom. VII, S. 163 ff. S. auch Liszt, Gesammelte Schriften, Band II. Der nicht minder kunstvoll entworfene Text rührte vom Sizilianer Gius. Sapio her.

[2] Die scheinbar nur handschriftlich vorhandene Partitur war nicht zu erlangen. Pasquetti, a. a. O. S. 493.

[3] I Maestri di musica italiani del secolo XIX (1882).
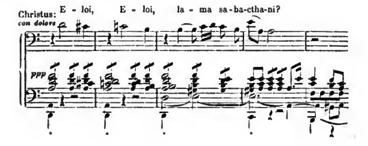
[4] *Il natale del Redentore* (1899); *La strage degl'innocenti* (1900); *L'entrata di Cristo in Gerusalemme* (1900); *Mose* (1901); *Il giudizio universale* (1903); *Leo il Grande* (1903); *Transitus animae* (1908).

Oratoriums in den Mittelpunkt der musikalischen Interessen des Landes rückte[1]. In der Tat war in diesen Werken ein neuer Weg beschritten. Neu insofern, als er seinen Ausgang von alten, längst vergessenen Formen nahm, nämlich von jenen lateinisch-liturgischen Bibeldialogen, die im 17. Jahrhundert das Oratorium Carissimi's hatten vorbereiten helfen. Überraschend kam erstens das Zurückgehen auf das mit Erzählung (»storico«) vermischte reine Bibelwort der Vulgata, zweitens die Rückkehr zu einer einfachen, gemessene Würde bewahrenden Diktion im Chor- und Sologesang, drittens das Einbeziehn liturgischer Gesangsformen. Eine entschiedenere Absage an das theatralisch-dramatische Oratorium war kaum zu denken. Mit leiser Beschämung erinnerten sich Italiens Musiker und Musikfreunde der nahezu anderthalb hundert Jahre vergessenen ursprünglichen Bedeutung des Oratoriums. Hier trat zum ersten Male seit langem wieder echt kirchlicher und religiöser Geist zutage; hier sprach ein Komponist, der von Händel und Mendelssohn, von Franzosen und Engländern gleich energisch abbog, der neben den alten a cappella-Meistern nicht nur die italienische, sondern auch die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts — Schütz inbegriffen — studiert hatte und nun daranging, den Geist derselben der Gegenwart wieder zuzuführen. Man hat versucht, Perosi's Oratorien in Deutschland bekannt zu machen. Ohne Erfolg. Denn man faßte sie hier unter dem bisher geläufigen Begriffe Oratorium und setzte sie dem grellen Licht des Konzertsaals aus, wo hingegen sie doch Oratorien im alten Sinne sind und nur in Betsälen oder zum mindesten in einer kirchlich abgestimmten Umgebung zur richtigen Wirkung kommen können. Sie erfordern zudem Hörer katholischen Bekenntnisses oder doch solche, die sich willig in ihren Stimmungskreis versetzen können. Feierlichkeit und Ernst ist die Signatur dieser Kompositionen. In der Anlage knapp und auf das Nötigste zusammengedrängt, im Dahinschreiten schwer und meist weltabgewandt, im Kolorit maßvoll, dunkle, satte Farben bevorzugend, rechnen sie mit einem Publikum, das Schritt für Schritt nicht nur der eigentümlichen Gedankenauslegung des Komponisten zu folgen versteht, sondern auch sich von der Eigenart der archaistischen Formgebung bestricken läßt. Man mag vielleicht Perosi starke melodische Erfindung absprechen und sein allzu ausgeprägtes Haftenbleiben an längst begrabenen Stilelementen als Befangenheit auslegen, — die Art, wie er sein

[1] Auf die von ihm inaugurierte Bewegung gehen u. a. auch die beiden literar- und musikhistorischen Werke von Pasquetti und D. Alaleona über das Oratorium zurück.

Talent in den Dienst einer Reform des Oratoriums stellte, fordert Anerkennung. Schon die Markuspassion zeigt alle Eigenheiten der späteren Oratorien: starke Inanspruchnahme des Orchesters für selbständige Sätze, schlichte melodische Deklamation, wie sie italienische und deutsche Dialogkomponisten des 17. Jahrhunderts pflegten, altertümliche Harmonik, insbesondere bei Schlußwendungen, und fortgesetztes Bezugnehmen auf liturgische Formen. Merkliche Einflüsse von Bach her machen sich erst in späteren Oratorien geltend, am stärksten in den zahlreichen Bearbeitungen gregorianischer Choralmelodien oder Hymnen. Eine erste Gruppe solcher pflegt den Cantus firmus durch ein obligates Instrument (meist Trompete) ohne weiteren Aufwand an Kunst über der Begleitung hinwegziehn zu lassen; eine zweite Gruppe besteht in ausgesprochenen, kunstvollen Choralvariationen für Orchester allein. Interessante Beispiele der letzten Art bringt z. B. die *Trasfigurazione*, die auch sonst ihres an Bach gelehnten Kontrapunkts wegen auffällt. Hier singt der Chor zuerst vierstimmig mit Orgel die Hymne »Lux alma, Jesu, mentium«; auf sie folgt sofort als »Variante I« eine orchestrale, beinahe an die Zeiten Pachelbel's erinnernde Figuration derselben. Am Schluß setzen die Stimmen mit der zweiten Strophe »Splendor paternae gloriae« ein, an die sich als »Variante II« eine abermalige Variation mit dem Cantus firmus im Horn anschließt. Ein dritte Gesangsstrophe führt den Teil zu Ende. Eine in ihrer Art noch bedeutendere und kunstvollere Choraldurchführung für Orchester bringt der Schluß des ersten Teils in *La strage*. Der Gedanke Perosi's, den kostbaren Schatz an alten Choral- und Hymnenmelodien für die katholische Oratorienmusik in gleicher Weise fruchtbar zu machen wie es Bach mit den protestantischen Melodien in Kantaten und Passionen getan, fand ebensoviel Anerkennung wie Nachahmung. Vielleicht war sogar der erzieherische Wert dieses Vorgehens noch größer als der rein künstlerische der Leistungen an sich, insofern nämlich auf Perosi's indirekte Anregung hin Bach nunmehr in Italien nicht mehr nur bewundert sondern mehr als früher auch studiert wurde. Alsbald führt jedes italienische Oratorium in der einen oder anderen Weise einen solchen Cantus firmus durch. Der regelrechten Instrumentalfuge schenkte Perosi dagegen weniger Aufmerksamkeit. Auch im Chorteil tauchen nur gelegentliche Fugati auf. Der Chorsatz selbst ist durchweg von einfachster Struktur und verrät, mit Ausnahme einiger Bachisch harmonisierter Choralstrophen, nicht das geringste einer Anlehnung an Bach'sche Polyphonie. Überhaupt tritt der Chor bei Perosi hinter den gesungenen Soli und den Instrumenten zurück. Wenigen

Abschnitten, in denen er als Teil der Handlung eine bescheidene dramatische Realistik entfaltet (z. B. in der Passion), stehen eine Fülle anderer gegenüber, die betrachtender oder hymnischer Natur sind. Überwiegend homophon gehalten, ahmen sie entweder den Stil der alten Lauden nach oder benutzen geradezu altkirchliche Melodien; daher ist beim Auftreten des Chors meist alles auf einen kirchlichen, entweder feierlich-ernsten oder begeistert-freudigen Ton gestimmt. Vielfach trägt er als Erzähler ganze Teile in Psalmodiemanier auf einen einzigen Akkord vor. In einigen Oratorien (z. B. *La Trasfigurazione*) ist der Chorteil so stark verkürzt, daß man fast von »Soloœratorien« sprechen kann. Aber es liegt eine zwingende Konsequenz in Perosi's Chorbehandlung, und es zeigt ein instinktives Gefühl für das, was der katholischen Oratorienmusik eigentümlich und was ihr fremd ist, daß er — was nahe gelegen hätte — die Reform nicht auch auf eine Erweiterung der polyphonen Chormusik im Sinne Bach's ausdehnte. Die schönsten Sätze sind stets die, in denen eine der alten herrlichen Hymnen einstimmig oder in vierstimmiger Harmonie zu bewegter, reich modulierender Instrumentalbegleitung musiziert wird. Dergestalt ist z. B. der Abschluß von *L'entrata di Cristo*, wo die Melodie des »Lauda Sion«, die schon in der Markuspassion ähnlich verwendet war, mit Violin- und Violasoli eine prächtige Auslegung erfährt. Perosi's Sologesänge tragen die ganze Feierlichkeit und gemessene Würde, die ein liturgisches Stück vor andern auszeichnet. Rezitativische und ariose Elemente halten sich die Wage. Wo die Empfindung wächst, erscheinen große und weitgeschwungene Melodiebögen wie sie sich in den Christusrezitativen der Bach'schen Passionen finden. Als Beispiel mag eine der schönsten Melodien stehn, die Perosi erfunden hat, das »Eli, Eli« der Markuspassion, die man vielleicht als seine stärkste Talentprobe überhaupt zu schätzen hat.
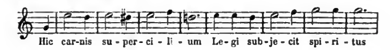


Ein weiterer Punkt, in dem Perosi's Oratorien schulebildend wirkten, ist die außergewöhnlich große Rolle, die der Instrumentalmusik zufällt. Ist man bei der Betrachtung des Chorteils und der Sologesänge oft versucht, den Komponisten unter den Tonsetzern des frühen 17. Jahrhunderts zu suchen, so zeigt der Orchesterteil, daß er dem ausgehenden 19. Jahrhundert angehört. Der Vergleich mit Liszt liegt nahe, führt aber nur zu äußerlichen Verwandtschaftsmomenten, da die Technik Perosi's eine ganz andere ist. Die Art, wie das Orchester teils begleitend, teils die Vorgänge selbständig weitermalend auftritt, erinnert eher an Wagner. Von italienischer Seite aus ist dieser Zusammenhang unverhältnismäßig in den Vordergrund gerückt worden. In Wirklichkeit ist weder im Klang, noch im Stil, noch in der Harmonik mehr von Wagner zu spüren als bei andern Tonsetzern um 1900, einige Reminiszenzen in *Il Natale* abgesehen. Einzig der Verzicht auf geschlossene Nummern d. h. das pausenlose Ineinanderübergehen der Szenen könnte als Wagnerisch bezeichnet werden. Allerdings nahm Perosi von seiner Regensburger Studienzeit her den Entschluß mit nach Haus, nach deutschem Muster der Instrumentalmusik Gleichberechtigung neben der Vokalmusik zu schaffen. Zwei seiner letzten Oratorien deuten mit ihrem Titel »Poema sinfonico-vocale« sogar direkt darauf hin. Schritt für Schritt ist das Orchester beschäftigt, eigene Gedanken durchzuführen, und kaum ein einziger Satz der Solisten oder des Chors, dem nicht ein instrumentaler Anhang folgte. Bisweilen sind sogar Vorder- und Nachsatz durch Instrumentalzwischenspiele getrennt. Das Bestreben, Stimmung und Andacht damit zu vertiefen, zu spannen und über gewisse Worte romantisches Helldunkel zu verbreiten, ist unverkennbar. In zahlreichen Fällen sind schöne und eigene Wirkungen damit erreicht worden. Beispiele stehen z. B. in *La Trasfigurazione*, wo unmittelbar auf feierliche a cappella-Chorpsalmodien einfachster Führung das Aufschweben Christi und die Stimme vom Himmel »Dies ist mein lieber Sohn« mit höchst romantischen Orchestereffekten geschildert ist; oder in *L'entrata*, wo nach den Worten »und sie boten ihm dreißig Silberlinge« das Orchester, gleichsam einen furchtbaren Fluch aussprechend, zehn Takte lang in höchster Erregung wallt und tobt; oder ebendort, wo es nach den Worten »daß sie ihn kreuzigten« drei Takte lang wie vor Empörung zornig aufblitzt. Auch wunderbar stimmungsvolle Begleitungen, bei denen an Harfenklängen nicht gespart ist, finden sich. Sie geben den Oratorien ein eigentümlich romantisches Gepräge, namentlich dort, wo sie in der Umgebung archaisierender Wendungen auftauchen. Ferner: wo immer es angeht, werden programmatische Instrumental-

sätze angebracht. Im *Lazarus* schildert ein erster die Krankheit des Lazarus, ein zweiter, lang ausgesponnener die Konsolationen der Martha; in *La strage* finden sich Ankunft und Abzug der drei Könige, die Flucht nach Ägypten und die Wut des betrogenen Herodes instrumental ausgedrückt, in *La Trasfigurazione* das Toben des Besessenen, in *Il natale* die Dunkelheit der Weihenacht usw. Wirksame Instrumentation und ansprechender Tonausdruck gehen, namentlich von *Il natale* ab, sympathisch zusammen. Von diesem Werke an entfernt sich Perosi überhaupt von der puritanischen, beinahe asketischen Einfachheit der Klänge seiner ersten Oratorien, gibt frischere, rhythmisch und harmonisch mannigfaltigere Musik und wendet zum erstenmal Doppelchöre an, ohne dabei seinen Jugendstil ganz zu verleugnen. Mit *Mose* (1901) wandte er sich sogar dem inzwischen von andern Landsleuten mit neuen Hoffnungen betretenen Gebiet des dramatischen Oratoriums in italienischer Sprache zu. Hier aber, wo es galt, sich in großen dramatischen Formen zu bewegen und Töne anzuschlagen, die jeglichen Verzicht auf liturgische Anklänge erheischten, versagte sein Talent. Der Tonsprache fehlt das Zwingende, der Melodik das Originale, der Harmonik das Freie und jenes in gewissem Sinne Moderne, wie es sich zu gleicher Zeit etwa in E. Bossi's *Canticum Canticorum* so schön dokumentierte. *Il giudizio universale* (1903) steht kaum höher, beweist sogar im Vorspiel, das die Vorgänge am jüngsten Tage schildert, daß sich das moderne Orchester, wenn es frei entfesselt werden soll, den Absichten des Komponisten nur schwer fügte. Zudem ist nirgends ein Versuch gemacht, den Chorsatz über eine herkömmliche Technik hinaus zu steigern; er bleibt daher matt und farblos. Beide Oratorien enthalten einzelne Szenen von origineller Anlage, kommen aber als Ganzes nicht Perosi's früheren Schöpfungen gleich. Diese, nicht jene werden seinen Namen in der Geschichte des italienischen Oratoriums halten.

Perosi fand sofort Nachahmer, denn die von ihm inaugurierte Bewegung versprach zunächst Erfolg. Schneller aber als man ahnen mochte, staute sie sich, nachdem Perosi selbst im Gefühle seines jungen Ruhms sie mit Übereifer zu forcieren gesucht hatte. Die auf ihm fußenden Arbeiten von Giov. Tebaldini (*Le Nozze di Cecilia*) und Alfr. Ambrogio (*L'entrata di Cristo in Gerusalemme*) machten nicht viel von sich reden, und wohl nur seiner deutschen Abstammung und einer kräftigen Propaganda nach außen hin verdankte es der Franziskanerpater Hartmann von an der Lan-Hochbrunn, daß Namen und Musik seiner Oratorien auch in Deutschland vorübergehend gehört wurden. Es sind dies *S. Petrus*

(1899/1900), *S. Francesco* (1901), *La cena del Signore* (1904), *La morte del Signore* (1906), *Die sieben Worte am Kreuz* (1908)[1]. Anlage und Geist dieser Werke entsprechen denen Perosi's, insbesondere zeigen die beiden ersten starke Anlehnungen an den Jüngeren. Hier wie dort asketisch einfache Melodik, häufige Choralzitate, andächtige Instrumentalintermezzi. Dennoch fehlt eine eigene Note nicht. Pater Hartmann liebt größere Formen, schreibt gern längere Fugen, auch wohl Kanons, und sorgt für stärkere Kontraste. Dafür entbehren seine Oratorien dramatischer Steigerungen. Sie sind mehr noch als die von Perosi auf Kontemplation gestellt, und ganze Strecken läuft die Musik in feierlich-schwärmerischem Arioso ohne kräftigere Akzente hin. Die besten melodischen Blüten scheint der Komponist dem Studium der alten Laudenliteratur zu verdanken. An sie erinnern Stücke wie der Frauenchor »Posuit flumina«, »Et exaltent« im *Petrus*, die mehrfach, auch vom »Chor der Clarissinnen« wiederholte Melodie:



im *S. Francesco*, die Choralhymne »Crux fidelis« in *La morte*. Auch anderwärts ist eine gewisse Volkstümlichkeit angestrebt, doch nicht immer im besten Sinne. Adagiomärsche wie im *S. Francesco*:
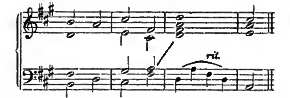


und später bei der Verleihung der Wundmale:



gemahnen allzu deutlich an die Zeiten Bellini's und an bekannte Unarten italienischer Organisten. In seltsamem Kontrast zur Genügsamkeit solcher Stellen steht die Inbrunst und Feierlichkeit, mit der der Komponist die Figur Jesu zeichnet. Sie erscheint ihm in sämtlichen seiner Oratorien unter derselben musikalischen Formel, nämlich:

[1] Im Druck erschienen die ersten vier (Ricordi, Mailand).
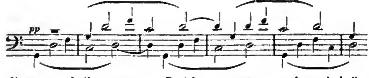


die somit zu einer Art »Idée fixe« wird. Und nicht nur dies. Überall, wo der Name Jesus auftaucht, stellt sich auch ein fallender Oktavsprung ein. Durch ihn werden Wort und Bedeutung jedesmal auffällig von der Umgebung abgehoben: eine ebenso eigenartige wie schöne Symbolik. An solcher fehlt es auch anderwärts nicht, namentlich bietet der Orchesterteil der drei letztgenannten Oratorien manches verschwiegen Andeutende, Sinnige. Diese entstanden nach der Übersiedelung des Komponisten von Rom nach München (1906) und lassen anhaltende Studien in der deutschen und französischen Musik der Gegenwart durchblicken. *La cena del Signore*, das dem deutschen Kaiser gewidmet ist, bedeutet sowohl in der melodischen Erfindung und Ausdrucksfülle als auch in Harmonie und Instrumentation einen wesentlichen Fortschritt, der sich in *La morte* fortsetzt. Die Deklamation hat das ehemals ärmliche Gewand abgeworfen und schreitet frei und lebhaft daher; die Modulation ist reicher, moderner geworden; der in der Periode der ersten Perosibegeisterung noch dürftig geratene Orchestersatz hat einem vollen, romantischen Platz gemacht. Und vor allem: die Chortechnik steht jetzt im Dienste eines gereifteren, universaleren Geschmacks. Die beiden a cappella-Frauenduette »Ave corpus Christi«, das großangelegte doppelchörige »Laudate Dominum« in *La cena*, die an alte klassische Vorbilder streifende Komposition der »Improperien« und das prächtige, beinahe phantastisch begleitete »O crux ave« in *La morte* stehen an Wert bedeutend über den früheren Chorsätzen. Das Schwärmerische, Hingebungsvolle, das sich zuweilen zu ekstatischem Jubel steigert, ist zwar geblieben, aber daneben wird auch das rein musikalische Interesse des Hörers gefesselt, und er hat nicht mehr, wie früher, nötig, Schritt für Schritt die Forderungen des Ohrs hinter den Forderungen der augenblicklichen gläubigen Andacht zurückzustellen. Was Pater Hartmann mit Perosi anfangs auf dem Wege unzeitgemäßer Simplizität suchte, hat er in diesen letzten Oratorien wenigstens dem Prinzip nach gefunden: die Darstellung alter christlicher Symbole mit den Mitteln der gesteigerten modernen Ausdruckstechnik. Dieser
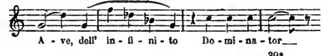
Schritt vom gesucht Einfachen zum natürlich Zusammengesetzten ist charakteristisch, denn er beweist, daß sich das Empfinden der Gegenwart auf die Dauer nicht ignorieren und ersetzen läßt durch ein künstlich aufgepfropftes der Vergangenheit. Hierin liegt aber zugleich auch ausgesprochen, daß die eigentlichen »Reform«-Oratorien Perosi's und Hartmann's bereits einer überwundenen Zeit angehören, daß sie zu tastenden Versuchen zu zählen sind, die das Erstrebte nur halb erreichten. Ihre Bedeutung liegt darin, den Sinn für die Gattung in Italien wieder gehoben und den Geschmack für das ehemalige »Bühnenoratorium« verdorben zu haben, kein kleines Verdienst in den Augen derer, die die Geschichte des italienischen Oratoriums im 19. Jahrhundert überblicken.

Anders als bei Perosi und P. Hartmann zeigen sich die Spuren der italienischen kirchenmusikalischen Renaissance bei Enrico Bossi. Jene bekleiden geistliche Ämter und stehen mitten im kirchenmusikalischen Leben, dieser zog den Musikerberuf außerhalb der Kirche vor. Das ist nicht ohne Einfluß auf seine beiden Oratorien *Das Hohe Lied* (*Canticum canticorum*, 1900) und *Das verlorene Paradies* (*Il paradiso perduto*, 1903) geblieben. Aus ihnen spricht ein der Welt viel stärker zugekehrter Künstler, dem das Mystische, gläubig Hingebungsvolle nur eine der vielen Stimmungen bedeutet, die ein Tonwerk geistlichen Charakters anzuschlagen das Recht und die Freiheit hat. Bossi's Oratorien sind weder Kirchenmusik, noch geben sie sich den Anschein solcher: es sind Konzertoratorien größten Umfangs. Schon der Stoff des ersten, das von Anfang bis Ende Worte des hebräischen Liebesliedes benutzt, bedeutet eine Absage an franziskanische Enthaltsamkeit; denn es fällt schwer, diese glühenden Liebesgesänge auf die Dauer rein symbolisch auf Christus und die bräutliche Kirche zu beziehn. Das hat auch der Komponist scheinbar nicht vermocht. Da ist nichts von der klanglichen Askese des jüngeren Hartmann, nichts von der archaistischen Formgebung Perosi's zu spüren. Chöre und Solisten schwelgen vielmehr in Wohllaut und werden vom Orchester in Strömen von Harmonien gebadet, deren sinnliche Pracht zuweilen an Stücke des Franzosen Massenet erinnert. Das einzige, was beweist, daß auch Bossi die Anregungen seines jüngeren Landsmannes nicht übersehen, ist — außer der Wahl des lateinischen Textes! — die Einarbeitung des Fronleichnamshymnus »Ecce panis angelorum« als Cantus firmus in verschiedenen Nummern. Einige wenige Teile zeigen außerdem in Figuration, Melodik und Gesamtanlage die Absicht, den Wirkungen älterer kirchlicher Formen nahe zu kommen, doch bestimmen sie nicht den Stil des Ganzen. Dieser ist durch-

aus persönlich und von einem lebendigen, feurigen Temperament diktiert. Umgekehrt wie bei Perosi und Hartmann wird man die Solo- und Duettgesänge des Werks den Chören gegenüber als die eindrucksvolleren Nummern bezeichnen dürfen. Dank einer geistvollen Arbeit und einer unerschöpflich sprießenden melodischen Erfindung, die für Kosen und Locken, Schmeicheln und Werben ebenso prächtige Töne findet wie für feierliche und erhabene Stellen des Textes, lassen sie das Interesse keinen Augenblick erlahmen. Einzelne dieser Sätze fesseln insbesondere wegen der feinen und originell berührenden kontrapunktischen Arbeit, mit der eine bewegliche althebräische Melodie durchgeführt ist. Das Charakteristische an ihr, übermäßige Sekunden, gab dem Komponisten Stoff zu allerlei geistreichen harmonischen Kombinationen, reizte ihn sogar noch zu einer interessanten fugenmäßigen Bearbeitung in Gestalt eines Orchesterintermezzos. — *Das verlorene Paradies* ist breiter, anspruchsvoller angelegt und entfernt sich noch augenfälliger vom Charakter des Perosi'schen Kirchenoratoriums. Hier sind stärkere Einwirkungen von deutscher (Wagner, Rich. Strauß) und von belgischer Seite (Tinel) her zu erkennen; vielleicht, daß auch des Engländers Stanford *Eden* dem Komponisten nicht unbekannt blieb. Ein großer Zug geht durch das Werk, namentlich durch seine Chöre, an deren Spitze die von den Engeln gesungenen stehn. Gleich im Prolog spielt Bossi alle Trümpfe seines starken Talents aus. Diese eigenartigen, gewissermaßen aus dem Chaos der noch unerschaffenen Welt aufgefangenen Naturlaute des Orchesters:



diese aus halb erstarrtem Berichtston unter zunehmend heller werdenden Klängen in eine schön geschwungene, wonneatmende *E*dur-Melodie übergehende Choreinleitung, die choralmäßig harmonisierte, orgelbegleitete »Prophezeiung«, die im Verlaufe noch öfter anklingt, endlich der strahlende doppelchörige Schluß, — diese Sätze gehören zu den schönsten der modernen Chorliteratur. Es kommen melodische Wendungen darin vor, z. B.:



die den italienischen Charakter des Komponisten gänzlich verleugnen und gewisse Brahms'sche Züge tragen. Denselben hymnischen Schwung atmen auch die späteren Engelchöre, z. B. der feierliche, prachtvoll disponierte Schluß-Doppelchor des zweiten Teils und der des dritten, dessen beseligtes Schwärmen mit einer aus Ben. Marcello's Psalmen entnommenen Melodie ein reiches Musikergemüt verrät. Satan und die Höllengeister fahren unter den Klängen eines auf- und abbrandenden Orchesters in die Höhe und breiten sich in mannigfaltig charakterisierten Sätzen aus. Doch hat selbst Bossi den Ausfall an tiefer interessierenden Momenten des heute doch schon stark verblaßten Stoffes nicht ersetzen können. Auch die originell in leerem Quintengesang wiedergegebene Stimme Gottes, die noch vor 80 Jahren schauererregend gewirkt hätte, interessiert nur mehr ihrer künstlerischen Intention nach. Ebenso sind der Adam und die Eva des Oratoriums uns gleichgültige Gestalten. Was sie zu singen haben, ist freilich voll des höchsten Reizes in Melodik und Harmonik, und ihr »erstes Gebet« mit dem folgenden Gesange Uriels schwelgt in einem Wohllaute, wie er für diese Szene kaum in ähnlichem Maße jemals vorher aufgeboten worden ist. Vielleicht daß das *Canticum canticorum* Bossi's seines stärker fesselnden dichterischen Gehalts wegen eine längere Zukunft haben wird als das *Paradiso perduto*, musikalisch steht das zweite kaum vor dem ersten zurück. Mit ihm hat Bossi jeenfalls den modernen Geist in der italienischen Oratorienmusik wieder zur Geltung gebracht, den sie hoffentlich nicht wieder verlieren wird. — Endlich ist als vierter unter den Jungitalienern, die mit Oratorien hervortraten, Ermanno Wolf-Ferrari zu nennen. Sein Erstling *Talitha kumi*[1] (*Die Tochter des Jairus*, um 1900) bedeutet in Form und Ausdruck einen deutlichen Niederschlag der ersten Perosibegeisterung in Italien, ohne doch eine persönliche Note, nämlich die einer sanften Schwärmerei, vermissen zu lassen. Einem zweiten Oratorium *Sulamith*, dessen Stoffwahl wohl durch Bossi's *Canticum* hervorgerufen war, wird Anmut der Melodie und Reichtum an orchestralen Stimmungsbildern nachgerühmt[2]. Das bis jetzt Bedeutendste außerhalb des Gebiets der Oper ist aber Wolf-Ferrari wohl in *La vita nuova* (op. 9) gelungen, einem Chorwerk, das auf Worte aus Dante's Gedicht gleichen Namens Ereignisse aus dem bekannten Liebesverhältnis des Dichters mit Beatrice zu einem Kranze hochpoetischer Idyllen verknüpft. Die Anlage ist zwar noch

[1] Talitha kumi = »Mägdlein, stehe auf«. Bisher ungedruckt.
[2] Neue Zeitschr. f. Musik, 1905, S. 200 (H. Teibler).

weniger oratorisch wie die des Bossi'schen *Canticum*, insofern nur lyrische Stimmungsbilder gegeben werden, doch geht von Anfang bis zu Ende ein bemerklicher, durch Verse der Dichtung ergänzter Gedankenfaden. An der erhabensten Stelle des Werks »Beatrices Tod« (Nr. 11) wird sogar, und zwar ausschließlich durch instrumentale Ausdrucksmittel, eine starke dramatische Wirkung erzielt: es sind die mit rezitativischer Schärfe wiedergegebenen, von wunderbar zarten, stimmungsvollen Akkorden umrahmten letzten (ungesprochen bleibenden) Worte der Geliebten Beatrice. Bis zu diesem Moment hin bleibt die Musik in einer fortwährend gesteigerten Erregung, hier in schwärmerischen Chören aufjauchzend (z. B. »Engel erscheinen«), dort in Sologesängen von präraffaelitischer Anmut der Angebeteten Schönheit besingend, hier einen himmlischen Reigentanz anschlagend, dort in schmachtenden Sonetten und ungesprochenen Rezitativen in Schwermut oder beseligtes Schauen versinkend. Die Stimmungskraft der Musik ist bedeutend, die Tonsprache selbst durchaus eigen, zuweilen ganz neu, zuweilen an gewisse Vorbilder bei Bach (z. B. im Prolog) anknüpfend. Die Klänge sind auf die allerfeinsten sinnlichen Wirkungen zugespitzt, und eine bewegte Rhythmik durchpulst die oft filigranartig gewundenen Stimmbewegungen in Chor und Orchester. Wolf-Ferrari sowohl wie Bossi haben mit diesen Werken der italienischen Chorliteratur eine vielversprechende Zukunft eröffnet. Ihre Arbeiten sind auch für die deutsche insofern von nicht zu unterschätzender Bedeutung, als sie lehren, wie Schöpfungen aussehen, die in Stil und Auffassung gewissermaßen am eigenen Leibe erlebt und empfunden worden sind. Hier ist kein verlegenes Suchen nach wirksamen Stoffen, kein Tappen nach der geeigneten Form, kein Mischen heterogener Stilelemente, keine Sorge um starke Effekte: die Musik wächst aus dem persönlichen Erleben heraus und berührt folglich aufrichtig und wahr. Daher ist auch ihre Anlage untereinander so verschieden als nur denkbar, und es besteht kaum ein Zweifel, daß in Hinsicht auf Ursprünglichkeit des Erfassens von Geist und Anlage des Oratoriums eben diese wenigen italienischen Oratorien des letzten Jahrzehnts — ungeachtet der verschiedenen Begabung der Tonsetzer — größere Bedeutung in der Geschichte der Gattung beanspruchen als die Mehrzahl der im gleichen Zeitraum veröffentlichten deutschen. Es scheint demnach, als sei der Sinn für wahrhaft oratorische Gestaltung, wie sie Italien zuerst allen Ländern vorbildlich gezeigt, dort wieder in schönem Aufglimmen begriffen.

---

4. Kapitel.

Dänemark, Skandinavien und andere Länder.

a. Dänemark.

Die Beziehungen Dänemarks zu deutscher Musik gestalteten sich außergewöhnlich rege, nachdem Heinrich Schütz dreimal (zuerst 1633) den Hof Christian's IV. in Kopenhagen besucht hatte [1]. Durch ihn und sein zum Teil sehr ausgedehntes Wirken in dieser Stadt wurde Dänemark in größerem Umfang mit deutscher Kirchenmusik bekannt und zwar nicht nur mit solcher von Schütz selbst, sondern auch von seinen direkten oder indirekten Schülern z. B. Weckmann, Bernhard, Krieger usw. Sicherlich befanden sich unter ihren dort eingeführten Kirchenkonzerten und Motetten auch eine Anzahl jener kurzen Oratoriendialoge, in denen gerade Schütz und seine Schule glänzten. Das ist um so eher anzunehmen, als der einheimische, seit 1660 bestallte Kopenhagener Kapellmeister Caspar Foerster selbst sich in solchen hervorgetan, ja darin sogar auf persönliche Beziehungen zu Carissimi angespielt hatte [2]. Vielleicht ist sogar der größte Teil jener oben (S. 157ff.) genannten deutschen Dialoge, welche in Niederschrift des Stockholmer Kapellmeisters Düben existieren, auch in Kopenhagen zur Aufführung gekommen. Von einer besonderen Pflege der Gattung in späteren Jahren des 17. Jahrhunderts ist indessen nichts bekannt geworden, doch mögen immerhin an Lateinschulen geistliche Stücke aufgeführt worden sein nach Art derer, wie sie um dieselbe Zeit Schweden und Norwegen kannte [3]. Reges Interesse fürs Oratorium erwachte in Dänemark erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der pietistischen Strömung am Hofe Christian's VI. Sie war vornehmlich dem Aufblühen des Passionsoratoriums günstig, ja sicherte ihm auf Jahrzehnte hinaus geradezu eine Vorherrschaft über die Nebentriebe der Gattung. Kopenhagen sah damals eine Fülle von musikalischen Gesellschaften und Klubs entstehn. Im Mittelpunkte seines Musiklebens stand der Deutsche Joh. Ad. Scheibe. Er war 1744 zum dänischen Kapellmeister berufen

[1] A. Hammerich, Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark, Vierteljahrschr. f. Musikwissenschaft, IX (1893), S. 82ff. Zum Folgenden s. auch die schätzbaren Beiträge von C. Ravn im Ergänzungsband von Mendel-Reißmann's Musik. Konversationslexikon und die von Ravn und Hammerich gemeinsam verfaßte »Festskrift i anledning af Musikforeningens halvhundredaarsdag«. Kopenhagen 1886.

[2] S. oben S. 158ff.

[3] S. unten S. 619.

worden, nachdem er schon am Karfreitag des Jahres 1742 in der Christiansborger Schloßkirche sein Oratorium *Gottselige Gedanken beim Kreuze unseres Erlösers* aufgeführt hatte. Im nächsten Jahre folgte eine Passionsmusik des deutschen Karl Aug. Thielo. Vom Jahre 1744 an zeichneten sich dann die Passionsaufführungen der 1744 von Scheibe gegründeten »Musikalischen Sozietät« aus. Sie fanden alljährlich in den Fasten statt, und zwar im Konzertsaal, nicht in der Kirche. Das Repertoir bestritt zum Teil Scheibe selbst mit neuen Kompositionen, zum Teil erschienen solche von Graun, Telemann, Stölzel (1751). Eine Wendung bringt das Ende der fünfziger Jahre, als Christian VII., ein Freund italienischer Musik, den Thron bestieg. Jetzt neigt die öffentliche Stimmung sofort der italienischen Oper, italienischen Kapellmeistern und Virtuosen zu. Auf Glus. Sarti folgte sehr bald der Italiener Paolo Scalabrini, der 1758 Scheibe aus dem Amte verdrängte[1]. Das bisher deutsch gesungene Passionsoratorium macht italienischen Erzeugnissen Platz. Es kommen Aufführungen von Werken von Hasse (*I pellegrini*, 1759, 1760; *Sa Elena; La conversione di S. Agostino* 1775), Jommelli (*Passione* 1772, 1774, 1775), Piccini (*Abele* 1776), Naumann (*I pellegrini* 1777; *Giuseppe* 1783), Bertoni (*David* 1777; *Susanna* 1778; *Joas* 1779), Himmel (*Isacco* 1795). Erst 1770 erscheint als erstes Händel'sches Oratorium das *Alexanderfest*, im Laufe der achtziger Jahre auf Anregung der Londoner Händel-Centenarfeier hin auch der *Messias*.

Mit dem Antritt Joh. Gottl. Naumann's als Kapellmeister (1785—86), dem 1787 J. P. Abr. Schulz (bis 1795), endlich Friedr. Aem. Kunzen (seit 1795) folgen, gewinnt die deutsche Musik abermals größeren Einfluß. Zugleich aber beginnt sich auch das Oratorium in dänischer Sprache zu erheben: P. Mandrup Lem (*Christi Kirke* 1785), H. O. K. Zinck (*Klager ved Jesu Christi Grav* 1791)[2], S. Wedel (*Passion* 1792), Joh. Ernst Hartmann (*Forløserens Død, Opstandelse og Himmelfart* 1793). Ungemein fleißig erzeigte sich Abr. Schulz als Komponist. Sein Hauptwerk, das schon oben (S. 372) erwähnte Oratorium *Maria und Johannes*, wurde 1788 auch in dänischer Sprache aufgeführt. Eine Reihe weiterer Passionskantaten seiner Feder folgten, darunter eine nach Haydn'schen Adagios bearbeitete, *Der Versöhnungstod*. Schüler und Gesinnungsgenossen standen ihm getreulich bei und setzten sein Werk fort. Bekannt wurden im Gebiete der geistlichen Kantate

[1] Sein Oratorium *Hedningernes Frelse* (Der Heiden Erlösung 1771) blieb unaufgeführt.

[2] Dazu auch oben S. 356.

namentlich Christoph Fr. Weyse und Aem. Kunzen, der letztere zugleich als Komponist bedeutender Singspiele und der beiden Stücke *Halleluja der Schöpfung* (1796; s. oben S. 383) und *Auferstehung*. Im Jahre 1801 begrüßte man Haydn's *Schöpfung*, der sich dann mit Beethoven's *Christus am Ölberg* (1825), Spohr's *Letzten Dingen* (1829) usw. in steigender Zahl Werke neueren Datums anreihen. Noch vor Ablauf des 18. Jahrhunderts hatte sich in Kopenhagen eine »Harmonische Gesellschaft« konstituiert, der 1836 der »Musikverein« (lange unter Leitung Niels Gade's, jetzt unter Fr. Neruda stehend), 1851 der »Cäcilienverein« (Heinr. Rung), endlich 1874 der »Konzertverein« (C. E. Hornemann und O. Malling) folgten. Sie alle haben dem Oratorium mehr oder weniger Interesse entgegengebracht und waren bestrebt, ihr Publikum über die Produktion des Auslands auf dem laufenden zu erhalten. Trotzdem hat das Land selbst nur wenige Schöpfungen oratorischen Charakters hervorgebracht. Wie in andern dem europäischen Norden angehörenden Ländern ist auch in Dänemark das Oratorium sehr bald von der Kantate und der Chorballade zurückgedrängt worden, in der Niels Gade, P. A. Heise und J. P. E. Hartmann vor allen andern fruchtbar waren und den Platz auf den Programmen mit Schumann, Ferd. Hiller, Bruch u. a. teilten[1]. Viele dieser Kantaten stehen auf der Schwelle zum großen Oratorium, z. B. Hartmann's sehr gerühmtes Männerchorwerk *Völvens spaadom* (Die Wahrsagung der Wölwe 1872), eine Art Heidenoratorium aus der Edda, und desselben *Luther auf der Wartburg*. Das kleine, mit zierlicher, volkstümlicher Musik ausgestattete Dreikönigsspiel *Hellig tre Kongerskvad* (1894) gehört zur Gruppe Dialoge. Matthison-Hansen trat mit einem Oratorium *Johannes* hervor, während andere dänische Komponisten der Neuzeit wie O. Malling und E. Lange-Müller sich der spezifisch geistlichen Chormusik und Chorballade zuwandten. Das biblische Oratorium nach Mendelssohn'schem Muster ist, wie sich aus dieser Aufstellung ergibt, in der einheimischen Literatur so gut wie nicht vertreten.

b. Schweden, Finnland, Norwegen.

Wie das dänische so hing auch das Musikleben in Schweden schon im 17. Jahrhundert durch einzelne Fäden mit dem deutschen zusammen. Die bereits oben mehrfach genannten Tabulaturkopien Gustav Düben's von Werken deutscher und italienischer Meister

[1] Über Niels Gade s. oben S. 492f.

beweisen, daß deutsche Oratoriendialoge in Stockholm gut bekannt waren. Düben selbst, seit 1663 Hofkapellmeister daselbst und Organist der deutschen Kirche, unternahm mehrere Studienreisen nach Deutschland und mag insbesondere in Hamburg, wo das Weckmann'sche Collegium musicum blühte[1], manche Anregung und wohl auch manche Komposition mit in die Heimat genommen haben[2]. Düben selbst hat sich als Kirchenkomponist hervorgetan[3], ohne scheinbar das Gebiet des Dialogs oder der oratorischen Evangelienhistorie zu betreten. Ebensowenig gingen seine Nachfolger Christ. Geist, Chr. Ritter, Peter Verdier, J. H. Roman und Ludert Dykmann über die gewöhnliche Kirchenkantate hinaus. Unter Roman, der in England unter Händel und Pepusch, dann in Frankreich und Italien Studien gemacht, lernte Schweden nicht nur die Kirchenmusik der großen Italiener des 16. Jahrhunderts, sondern auch die Psalmen und Oratorien Händel's kennen. Eine Passion, die Roman 1731 in Stockholm aufführte und zu mehrfacher Wiederholung brachte, bestand zum größten Teil aus Sätzen Händel's. 1734 erscheint *Acis und Galathea* (in schwedischer Sprache), bald darauf *Ester*. Indessen verlor sich das Interesse sehr bald wieder, um unter Einfluß deutscher Musiker erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, also später als in Dänemark, wieder aufzuleben. Seit 1780 drängten sich in Stockholm ausländische Kapellmeister und Organisten: J. Chr. Fr. Haeffner (seit 1780), Jos. Mart. Kraus (seit 1781), Joh. Gottl. Naumann (schon seit 1777 häufig anwesend), der Abt Vogler (seit 1786), Franc. A. Uttini (seit 1788). Dennoch wird über Aufführungen von Naumann'schen Oratorien nichts berichtet, ebensowenig über solche etwa von Kraus' *Feier des Todes Jesu*[4] oder Vogler's *Auferstehung*; wohl aber ist 1776 eine *Passione* des Uttini vertreten. Außer Bruchstücken deutscher und italienischer Kompositionen erscheinen sehr bald Graun (*Tod Jesu* 1782 und öfter), Händel (*Messias* 1786), Haydn (*Schöpfung* 1801), daneben als die ersten originalen schwedischen Oratorien Haeffner's *Försonaren på*

[1] S. oben S. 141, 157.

[2] Darunter vermutlich auch das in der Universitätsbibl. Upsala wiedergefundene Weihnachtsoratorium von Heinr. Schütz. S. oben S. 146.

[3] Tob. Norlind, Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630 bis 1730, Sammelb. der Int. Mus. Ges. I, S. 172 ff. Derselbe, Svensk Musikhistoria, Lund (1901).

[4] Nach einer Bemerkung Eitner's (Quellenlexikon) ist die Musik dieses Passionsoratoriums identisch mit der Trauermusik beim Ableben König Gustavs III. (1792). Es handelt sich hier also wohl um einen ähnlichen Fall wie bei Händel's Pseudopassion »Empfindungen beim Grabe Jesu«, s. oben S. 367 f.

Oljoberget (Der Versöhner auf dem Ölberg) und *Försonaren på Golgatha* (1809 für Upsala), auf die wenige Jahre später (1815) der auf den gleichen Text geschriebene *Försonaren på Oljoberget* und *Kristi Himmelsfärd* des Per Frigel folgen. Beiden Meistern wird anziehende, teils auf Gluck, teils auf Haydn zurückgehende Melodik, klarer Satz und gesunde Textauffassung nachgerühmt. Wiederum tritt jetzt eine längere, etwa die Jahre 1820—1840 umfassende Pause ein, während welcher einzig die am Anfang der zwanziger Jahre gestiftete »Harmonische Gesellschaft« (die jüngere) eine Zeit lang durch wohlgelungene Händel- und Haydnaufführungen Aufsehn machte. Seit 1840 beginnt endlich auch in Schweden Mendelssohn seinen Triumphzug. Jetzt wendet man sich mehr und mehr vom sentimentalen Messiasoratorium, das bis auf die Gegenwart von Gunnar Wennerberg (*Jesu födelse* 1862, *Jesu dom* 1901, *Jesu död*) gepflegt worden ist, ab und dem biblischen zu. P. U. Stenhammar brachte einen *David och Saul*, Ludwig Norman ein Oratorium *Konungarne i Israel*, Hallén's ein Weihnachtsoratorium, während Josephson und Södermann nur mit Messen und Kantaten hervortraten.

Das Schweden der Gegenwart schenkt dem Oratorium nicht gewöhnliche Aufmerksamkeit. Nach dem Muster Stockholms, das augenblicklich über zwei große Chorvereine gebietet (Musikverein unter Norman und Svedbom, und Neue philharmonische Gesellschaft, 1860 gegründet von L. Norman und Jul. Günther), haben auch andere Städte des Landes, vor allem Upsala und Göteborg, solche gegründet und damit ihr Musikwesen gehoben. Auf den Programmen ihrer Karfreitagskonzerte war lange Zeit regelmäßig Haydn's *Schöpfung* zu sehn. Nicht selten treten auch musikbegeisterte Liebhaber zusammen, um das eine oder andere Werk kleineren Städten zu vermitteln[1]. An Werken neuerer Richtung erschienen in den letzten Jahren in Stockholm: Liszt, *Heil. Elisabeth*, Elgar, *Traum des Gerontius*, *Das Königreich*, Tinel, *Franciscus*, Dvořák, *Die Geisterbraut*, Franck *(Rebekka)*, Kiel, *Christus* (1896), Saint-Saëns (*Sündflut* 1891), Rubinstein, *Turm zu Babel* 1893).

Auch Finnland hat sich ehrenvoll an der Ausbreitung der deutschen klassischen Oratorien beteiligt, ohne je selbst Werke

[1] So wurde im Jahre 1909 Bach's Johannespassion von einem ad hoc sich zusammenfindenden Chor und Orchester nacheinander in den Orten Kumla Örebro, Nora, Lindeköping und Arboga aufgeführt. Mitteilung des Herrn T. Norlind (Lund).

dieser Art hervorgebracht zu haben[1]. Die ersten Oratorienaufführungen veranstaltete in den Jahren 1845—55 der Spohrschüler und Universitätsmusikdirektor Friedrich Pacius in Helsingfors (Spohr, *Die letzten Dinge*, Graun, *Tod Jesu*, dazu Teile aus Mendelssohn's *Paulus* und Händel's *Messias*). Später (seit 1871) brachte Richard Faltin mit dem 1870 von ihm gegründeten Helsingforser Gesangverein Oratorien von Haydn (*Jahreszeiten* 1872 *Schöpfung* 1882), Händel (*Messias* 1874, *Israel* 1880), Mendelssohn (*Elias* 1877), Liszt (*Heil. Elisabeth* 1884); ferner Rob. Kajanus (seit 1882) mit dem 1888 gegründeten Sinfoniechor Bossi (*Canticum canticorum*), Gade (*Kreuzfahrer*), Händel (*Samson*), Haydn (*Schöpfung*), Liszt (*Christus*), die vervollständigt werden durch eine Anzahl Aufführungen von Passions-, Messen- und Requiemkompositionen von Bach bis Brahms und Verdi. In der Stadt Wasa kamen von 1883—98 unter A. R. Stenius Haydn, Mendelssohn, Händel (mit Fragmenten des *Messias*), in Tammerfors (Tampere) durch die Musikalische Gesellschaft 1899 und später unter Ilm. Krohn und Alfr. Schrader Schumann und Haydn zu Wort. Eine Massenaufführung der Haydn'schen *Schöpfung* in finnischer Sprache in Tavastehus (Hämeenlinna) ist für den Sommer des Jahres 1911 geplant. Auch in Finnland ist noch durchaus ein Überwiegen der Haydn'schen und Mendelssohn'schen Oratorien zu konstatieren.

Nicht viel ausgiebiger ist die Geschichte des Oratoriums in Norwegen. Zwar wird berichtet[2], daß schon am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Bergen und anderswo an Lateinschulen eine Art Oratorienaufführungen üblich gewesen sei. Doch scheint sich nichts Erhebliches an sie geknüpft zu haben. Notizen begegnen erst wieder im 19. Jahrhundert. Die bedeutendsten Chorvereinsgründungen bis 1880 waren: Die philharmonische Gesellschaft (1847—1867) und der Musikverein (1871 unter Edw. Grieg, Svendsen, O. Olsen) in Christiania, wozu noch die in den Jahren 1857—59 von J. G. Conradi und Halfdan Kjerulf geleiteten Abonnementskonzerte kamen, in deren Rahmen größere Aufführungen stattfanden. Christiania machte im Jahre 1849 den Anfang mit Mendelssohn's *Paulus* (Philharmonische Gesellschaft), erlebte aber eine Blüte des großen Chorgesangswesens erst seit den achtziger Jahren, als drei Gesangvereine (unter Lammers, jetzt

[1] Für freundliche Auskunft ist der Verfasser Herrn J. Krohn in Helsingfors zu Dank verpflichtet. S. auch die Skizze von H. Pudor in Sammelb. d. Int. Mus. Ges. II, S. 147 ff.

[2] J. G. Conradi, Musiken i Norge.

C. Elling, unter Gröndahl, unter Holter) ins Leben traten und den Bestand auf Bach (Weihnachtsoratorium), Händel (*Messias, Judas Maccabaeus*), Haydn und Mendelssohn (*Elias*) erweiterten. Die übrige ausländische Produktion der letzten dreißig Jahre wurde bis jetzt noch ignoriert. An einheimischen Komponisten traten mit Arbeiten hervor: Joh. Haarklou, *Skabelsen*, *Menneshet och Messias* (bisher unveröffentlicht) und Catharinus Elling, *Den forlorne Sön* (1910). Ein lebhaftes Interesse scheint auch dieses Land der Gattung nicht entgegenzubringen.

c. Andere Länder.

Was Spanien anbetrifft, so ist ein deutliches Bild des im 19. Jahrhundert Geleisteten vorläufig nicht zu geben. Aus dem, was über das neuere Oratorium daselbst mitgeteilt worden ist[1], läßt sich entnehmen, daß die spanische Oratorienmusik der jüngsten Vergangenheit nicht viel über das Niveau hinausgekommen ist, das sie am Ende des 18. Jahrhunderts (S. 253) einnahm. Denn noch in den neuesten Arbeiten begegnen Abschnitte, die man mit vollem Recht achtzig Jahre zurückdatieren könnte, nämlich in die Zeit Bellini's. Dieselben zarten, schmächtigen Melodien über simplen, wiegenden oder stakkierten Violinakkorden, dieselben guitarrenhaft begleiteten, nur hier und da einen Tropfen Gounodscher Pikanterie verratenden Kanzonen und Kavatinen, derselbe gleichförmige, jeder etwas kunstvollerer Polyphonie aus dem Wege gehende Chorsatz. Scheinbar ist das um 1900 in Gerona aufgeführte Oratorium *El congregante Mariano* des Priesters Miguel Rué das erste, das ein etwas modernes Gepräge hat und sogar vom Leitmotiv Gebrauch macht. Die Ursache dieses merkwürdigen Versteinerungsprozesses ist einmal darin zu suchen, daß die Zentralen spanischer Oratorienmusik, also namentlich Barcelona, sich fremdländischen Einflüssen hartnäckig verschlossen haben, zum andern darin, daß das spanische Oratorium der Kirche gegenüber in seiner alten dienstlichen Stellung verblieb und niemals Konzertmusik geworden ist wie in England, Frankreich und Deutschland. Die Künstler selbst, in der Hauptsache Geistliche, trugen dabei ebensoviel Schuld wie das kirchenbesuchende Publikum, das seinen Horizont entweder aus Hang zur Bequemlichkeit oder aus zu geringem Interesse für die Kunst nicht zu erweitern wünschte. Um jedoch denjenigen spanischen Meistern zum Recht zu verhelfen, die dafür sorgten, daß das Oratorium nicht ganz vergessen wurde,

[1] Raffael Carreras, El oratorio musical, 1906, mit Notenproben.

mag nach den Mitteilungen von R. Carreras eine Anführung der Hauptwerke des 19. Jahrhunderts folgen. Von Landsleuten als sehr bedeutend gerühmt wird *El Juicio universal* (1822 und öfter) des 1853 in Barcelona gestorbenen Franc. Andrevi, der schon um 1810 mit einem Oratorium *Dulzura de la Virtud* hervorgetreten war. Ebenfalls in Barcelona wirkte Bern. Calvó Puig (gest. 1880; *La ultima noche de Babilonia,* 1848; *Descenso de la santissima virgen* 1862), ferner P. Sanchez Gabanach (geb. 1849) mit *Il Giudizio extremo* (1868) und *Incarnatio* 1891, das für drei Chor- und zwei Solostimmen mit Harfe auf lateinischen Text komponiert ist und mit seinen selbständigen Instrumentalzwischenspielen und liturgischen Anklängen eine Vorausnahme gewisser Reformgedanken des Italieners Perosi anzeigt; Ruperto Chapi (geb. 1851; *Los angeles* 1878); Tomas Breton (geb. 1850; *Apocalipsis* 1881); José Raff. Carreras (geb. 1860; *Sortint d'Egipte* 1895 unter Mitarbeiterschaft von Ant. Lupresti) und der schon oben genannte Miguel Rué.

Rußland ist in der Geschichte des Oratoriums einzig durch Anton Rubinstein, und auch durch diesen nur halb vertreten. Seiner reichen kirchenmusikalischen Literatur ist (mit Ausnahme verschwindend weniger biblischer Kantaten) keine gleiche an Oratorien an die Seite zu stellen. Rußlands oratoriengeschichtliche Mission erschöpfte sich mit der Pflege ausländischer Werke. Waren es im 18. Jahrhundert zum größten Teile Meister der neapolitanischen Schule, die es mit Oratorien bekannt machten (z. B. Galuppi 1745, 1765; Franc. Zoppi 1756 in Petersburg)[1], so kommen im folgenden überwiegend Deutsche zur Geltung. Kein geringerer als Haydn mit seiner *Schöpfung* gab indirekt den Anstoß zur Gründung eines der größten und angesehensten Chorinstitute der Hauptstadt, der Kaiserl. Philharmonischen Gesellschaft im Jahre 1802[2]. Ihre leitenden Mitglieder waren durchschnittlich Ausländer, darunter abermals viele Deutsche. In jährlich ein oder zwei Konzerten pflegte man zunächst Haydn, um dann allmählich in bescheidenem Maße auch Kompositionen anderer Meister aufzunehmen. Trotzdem hat kein einziger einheimischer Komponist den Ehrgeiz gehabt, sich in diesem Gebiete zu versuchen: es fehlte an der Tradi-

[1] Darunter freilich auch der Deutsche Telemann, von dem ein Passionsoratorium (vielleicht das *Selige Erwägen*) im Jahre 1764 unter enormem Andrang in Petersburg zur Aufführung kam. Hiller, Wöchentl. Nachr. usw. IV (1770), S. 211.

[2] Nik. Findeisen, Die Entwickelung der Tonkunst in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. Sammelb. d. Int. Mus. Ges. II. 279 ff.
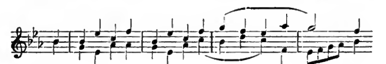
tion, an genügender Schulung der Musiker in dieser großen Form und wohl auch an ehrlichem Interesse des Publikums für sie. Auch eine spätere Gründung hat diesen Zustand nicht zu verändern vermocht: der am Anfang der vierziger Jahre entstandene St. Annenverein zu Petersburg, der mit der Philharmonischen Gesellschaft die Richtung aufs Oratorium teilte. Sein Stifter war der Dresdener Theodor Berthold, der ihn bis 1864 leitete und dann an den Musikdirektor Kahle abgab. Im Laufe seines Bestehens hat er dem russischen Publikum eine große Reihe klassischer deutscher Werke (darunter freilich auch solche hescheidneren Charakters wie Heinr. Fid. Müller's *Erzengel Michael* und Meinardus' *König Salomo* [1867]) vorgeführt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand die russische Musik unter dem Zeichen der Oper und der Instrumentalmusik. Wenn auch das Oratorium bis auf die Gegenwart in Rußland nie gänzlich vernachlässigt worden ist, so hat es doch niemals eine annähernd ähnliche Macht im Musikleben behauptet wie in Deutschland oder in England.

Polen teilte im 18. Jahrhundert die Vorliebe Rußlands für italienische Musik und italienische Virtuosen und mag infolge seiner Verbindung mit dem sächsischen Hofe auch manches in Dresden beliebte Oratorium gehört haben. Die Hauptstadt Warschau gab später (1782) Paisiello den Auftrag, eine Passion für sie zu schreiben[1] und hat sich noch am Anfang des 19. Jahrhunderts, allerdings wenig darüber hinaus, dem Oratorium geneigt gezeigt. Anregungen von außen weiterzuspinnen, unternahm man nicht. Zur Zeit, als Jos. Elsner in Warschau wirkte und seine *Passion* (1844) und *Le triomphe de la foi* (1840) schrieb, mochte die Oratorienpflege noch immerhin rege genannt werden. Aber das damals aus bekannten klassischen Werken (Haydn, *Sieben Worte*, Beethoven, *Christus* usw.) bestehende Repertoire versandete immer mehr und brachte damit auch das Interesse für Neues zum Sinken. Erst im letzten Jahrzehnt, seit Begründung des Philharmonischen Chors (1902) in Warschau, hat sich ein kurzer Aufschwung und eine Bereicherung des Repertoires (Bach, Weihnachtsoratorium, Perosi, Cés. Franck usw.) bemerkbar gemacht. Niemals ganz vergessen freilich war Moniuszko mit seinen weltlichen Kantaten, die man gegebenenfalls unter der Rubrik weltliche Oratorien aufzählen könnte. In jüngster Zeit ist Felix Nowowieski (geb. 1875) mit einigen Oratorien (»Konzertdramen«) aufgetreten (*Der verlorene Sohn* 1901; *Die Auffindung des Kreuzes* 1906 Lemberg;

[1] S. oben S. 236.

Quo vadis? 1907). Das zuletzt genannte, halb Oratorium, halb Oper, begegnet sich im starken Auftragen der Farben und im Lossteuern auf überraschende theatralische Effekte mit französischen Werken der Richtung Massenet's. Anregung hatten vielleicht die Kompositionen des Engländers Wilson Barrett geboten, der schon um 1880 einen *Ben Hur*, um 1895 den gleichen Roman von Sienkiewicz dramatisiert auf die Bühne gebracht hatte.

Unter den großen Vertretern der böhmischen Musik des 19. Jahrhunderts scheint nur Anton Dvořák dem Oratorium zugesprochen zu haben. Seine hierher gehörige Komposition, *Die heilige Ludmilla*, war indessen nicht für Böhmen geschrieben, sondern für England (Musikfest zu Leeds) und kam dort gerade in der fürs englische Oratorium so kritischen Zeit, nämlich 1886, ein Jahr nach Gounod's *Mors et vita*, zwei Jahre nach Mackenzie's *Rose von Saron* zur Aufführung. Form und Stil entsprechen denn auch dem Stande des damaligen jungenglischen Oratoriums, das auf romantische Effekte ausging. Dvořák nahm eine Dichtung aus dem Sagenschatz seiner Heimat: die Zerstörung der Säule für die heidnische Göttin Baba durch den Apostel Ivan, die Bekehrung der Fürstentochter Ludmilla und ihres späteren Gemahls Bořivoy und beider Taufe, die den Übertritt des Böhmervolks zur Folge hat. Ohne Zweifel rechnete der Komponist mit englischen Musikverhältnissen und englischem Geschmack, als er den Chorteil stark hervortreten ließ und unter Vermeidung komplizierter Bildungen den Nachdruck auf leicht faßliche, anmutige und originell rhythmisierte Melodik legte. Eine Fülle reizender, volkstümlicher, zum Teil an böhmische Nationalweisen anklingende Themen bevölkern den Chorteil. Viele davon, die Weise des ersten Reigenchors, des Jagdchors, des Quartetts »Ich suchte ja die Röte dieses Morgens«:



prägen sich mit jener Kraft ein, die nur wirklich bodenständiger, am Volkslied genährter Kunst eigen ist. Bisweilen klingen auch nationale Rhythmen bloß im Orchester an. Dieses selbst ist, wie in so mancher Symphonie Dvořák's, an eignen Klängen und Farbenzusammenstellungen ungemein reich und entfaltet namentlich in den Waldszenen des 2. Teils koloristische Pracht. Starke dramatische Wirkungen gehen indessen von dem Ganzen nicht aus, und was

die bescheidene Handlung an forttreibenden Elementen enthält, wird durchschnittlich in den rezitativischen Soli entwickelt. Die arienhaften Gebilde, z. B. Ludmillas »Es zog mich zum Altare«, deuten auf das Übermaß an lyrischen Ergüssen in älteren englischen Oratorien und sind heute nicht mehr ganz ohne Ermüdung anzuhören, wie denn überhaupt Dvořák's Oratorientyp mehr auf den der älteren Romantiker als auf den nach-Wagner'schen weist. Einige wenige leitmotivische Verknüpfungen treten nicht stark hervor. — Das moderne Ungarn (Pest) ist mit einem *Christus*-Oratorium des 1858 geborenen Mauritius Vavrinecz, eines Schülers von Rob. Volkmann, vertreten.

Nachträge und Berichtigungen.

Der erste Abschnitt der vorliegenden Geschichte des Oratoriums (»Die Anfänge des Oratoriums«, bis S. 66, einschließlich Anhang bis S. XXVII) war bereits Juni 1906 im Manuskript abgeschlossen und erschien im Dezember 1906 im Druck (vgl. S. 68, Anm. 3), was insofern an dieser Stelle nochmals festgestellt sei, als kurz darauf drei italienische Arbeiten und eine spanische über dasselbe Thema erschienen, die auf gleichen Wegen zu annähernd gleichen Resultaten kamen. Der Verfasser darf wohl, um seine Priorität betreffs Behandlung einzelner Fragen zu bezeugen, auf zwei noch früher erschienene Aufsätze verweisen: »Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert« (Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1903; erschienen 1904) und »Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert« (Sammelbände der Int. Musikgesellschaft, VIII, 1906, Heft I).

S. 18, Zeile 3 v. o. lies: Sainte-Chapelle.
S. 27, Zeile 3 v. u. lies: ekstatisch.
S. 28, Zeile 4 der Anm. 1 lies: F. X. Witt, statt F. H. Witt.
S. 31, Zeile 9 des Textes v. u. lies: Jesus statt Jesu.
S. 35, letzte Zeile des Notenbeispiels: Die mit (!) versehene Note hat als Druckfehler des Originals für *es* zu gelten.
S. 113, letzte Zeile, lies: Giovanni Bononcini (Sohn) statt Giov. Maria B. (Vater). Desgleichen ist die auf Eitner bezügliche Anmerkung zu streichen. Die leider noch immer nicht völlig sichergestellte Bio- und Bibliographie der Familie Bononcini hat hier nun doch ein Versehen mit unterlaufen lassen. Der auf S. 211 genannte Giov. Bononcini (Bruder des Marc' Antonio) ist natürlich identisch mit dem S. 113 genannten; demgemäß sind auf Zeile 10 die Worte »seines Vaters« zu streichen, ebenso die Zeilen 1, 2 auf S. 210 zu korrigieren.
S. 146, Zeile 5 v. o. lies: fern jedem profanen Fühlen.
S. 151, Anm. 2 korrigieren: Denkmäler d. Tonkunst in Österreich.
S. 191, Anm. 1: lies Antonio Ferrandini statt G. A. Ferrandini.
S. 209: Nach Zeile 2 v. o. ist der auf S. 207 Anm. 2 genannte Ignazio Conti (Sohn des Francesco) als gleichfalls bemerkenswerter Komponist von sechs aus den Jahren 1728—1739 stammenden, in der Hofbibl. Wien befindlichen Oratorien nachzutragen.
S. 212, Zeile 6 v. o. lies: Ein jüngerer Kollege usw.; ferner: 1727 statt 1697; auf der folgenden Zeile: Georg Reuter der Jüngere.
S. 236, Zeile 4 v. u.: lies 1782 statt 1784.
S. 269, Anm. 2, letzte Zeile, lies: 1763 statt 1769.
S. 308, Zeile 1 v. o. lies: Erdentrücktseins.
S. 315, Zeile 5 v. u. lies: Winckelmann.
S. 437, Zeile 11 v. o. lies: bekannt geworden war.
S. 445. Anm. 6, letzte Zeile, lies: Canto fermo.

Ortsregister.

Die beigesetzten kleineren Zahlen geben die Anmerkungen an.

Altona 509. — Amsterdam 557. — Antwerpen 548, 549, 552. — Arnheim 558. — Augsburg 408, 452, 455.

Barcelona 252, 620 f. — Bautzen 408, 425. — Bayreuth 372. — Belfast 598. — Bergamo 245. — Berlin 249, 325, 355, 359, 372, 385, 395 ff., 414, 444[1], 427 ff., 452 f., 457 ff., 463 ff., 471, 475, 587. — Birmingbam 452, 556, 561, 563, 567 ff., 578, 582, 556, 590. — Bologna 59, 52, 88, 89, 101 ff., 245 ff. — Boston 594 f. — Brescia 130. — Breslau 577, 446, 452 f. — Brighton 559. — Bristol 452, 570, 572. — Brüssel 547 ff. — Bückeburg 580, 457. — Bunzlau 457.

Caltagirone (Sizilien) 248. — Cambridge 559. — Cardiff 557[1], 594. — Cassel 405. — Catania 245. — Charleston (Amerika) 594, 595. — Cbicago 597. — Christiania 619 f. — Cincinnati 595. — Cividale 602. — Cordova 258.

Danzig 151, 452. — Darmstadt 351, 395, 427, 433, 456, 558. — Dessau 397 f., 474. — Dresden 214 ff., 255, 554, 369, 425 f., 453. — Dublin 278, 568[1], 593. — Düsseldorf 457, 471.

Eisenach 377, 457. — Erfurt 405. — Essen 555. — Eßlingen 355.

Faenza 130. — Fermo 50. — Ferrara 130. — Florenz 11, 25 ff., 29, 50, 58, 125 ff., 245, 350, 590 f. — Forli 248. — Frankfurt a. M. 139, 334, 341, 455. — Fulda 457.

Gallen (St.) 435. — Gent 548. — Genua 59, 245. — Gerona (Spanien) 252, 620. — Glasgow 558. — Glogau 452. — Gloucester 559[1], 578, 555[1], 586, 592[1]. — Göteborg 618. — Gotha 351. — Granada 258.

Haag 557, 558. — Hadersleben 369. — Halle 364, 369, 428[1]. — Hamburg 144 f., 157, 324, 525, 329 f., 334, 335 ff., 355, 364, 569, 407, 427[1], 471, 617. — Hannover 555. — Helsingfors 619. — Homburg 456.

Jesi 130.

Karlsruhe 557, 453, 456. — Kiel 407. — Koburg 452, 457. — Köln 397, 406, 537, 555. — Königsberg 326, 432, 459. — Kopenbagen 152, 383, 644 ff.

Leeds 559, 558[1], 584, 591, 623. — Leipzig 325, 350 f., 355, 395, 405, 415. — Lille 523. — Lissabon 252 f. — Liverpool 559, 552, 556. — London 249, 257 ff. (Händel), 320 ff., 359, 550 ff. — Lucca 50, 245. — Lübeck 152, 155 ff., 333, 345 ff., 526, 334, 345 ff., 359, 457. — Lüneburg 326. — Lüttich 545[1].

Madrid 258. — Magdeburg 351 ff., 356, 427, 452 f., 557. — Mainz 415, 424[1], 440, 452. — Manchester 559, 566. — Mannheim 245, 452. — Mantua 189, 245. — Merseburg 427. — Messina 159. — Modena 103 ff. — Monselice 130. — München 137 f., 237, 456, 452, 454 f. — Münden 354. — Murcia 253.

Naumburg 144. — Neapel 50, 130, 169 ff., 177 ff., 239 f., 249 f., 243 ff.,

600, 602. — NewYork 594 ff. — Norwich 404 f., 453, 456, 559, 562, 566, 575. — Nürnberg 140 f., 150.

Oldenburg 427. — Oxford 264, 559.

Padua 238, 247. — Palermo 130, 602. Paris 87, 369, 386, 514 ff. — Pest 427, 430, 624. — St. Petersburg 427, 621 f. — Philadelphia 594, 596. — Plauen i. V. 452. — Potsdam 457. — Preßburg 356.

Quedlinburg 452.

Rheinsberg 383. — Rimini 130. — Rom 10, 17 f., 27 ff. — 57, 68 — 87, 94, 123 ff., 241, 247 f., 255 f., 600 ff. — Rotterdam 557.

Salisbury 560. — Salzburg 356 ff. — Saragossa 253. — Schwerin 351, 356, 364, 369, 375. — Sevilla 253. — Sheffield 559. — Siena 130. — Stettin 141, 154, 409 ff., 452, 507. — Stockholm 617 f. — Straßburg 457. — Stuttgart 395, 453, 456.

Tammerfors (Finnland) 619. — Tavastehus (Finnland) 619. — Toledo 253. — Tournai 548[1].

Upsala 156, 161, 168. — Urbino 248. — Utrecht 557.

Venedig 17, 50, 67 f., 121, 129 f., 232 ff. — Vicenza 248.

Wasa (Finnland) 619. — Warschau 236, 622. — Weimar 369, 376, 383, 451, 467, 468, 472, 524. — Wien 130 ff., 162 ff., 195 ff., 236, 238, 249 ff., 311 ff., 325, 326, 329, 369, 384 ff., 391 ff., 452, 453 f., 524. — Winterthur 427. — Worcester 566, 574, 585, 592, 597.

Zerbst 351.

Namen- und Sachregister.

Die beigesetzten kleineren Zahlen geben die Anmerkungen an.
(Lit.) = Literarische Quelle; (D.) = Dichter.

Abert, Herm. (Lit.) 192, 194.
Acciarello, Franc. 124.
Achenbach, Osw. (Maler) 471.
Addison (Lit.) 263, 364.
Ademollo (Lit.) 74[4], 128[2].
Adler, Guido (Lit.) 134[1].
Adlgasser, A. Caj. 359.
Agostini, Pier Simone 117.
Agricola, Joh. 363[1], 371, 372, 374, 378, 410.
Ahle, Joh. Rud. 152.
Alaleona, D. (Lit.) 37f., 43, 63[3] u. ö.
Albergati, Pirro 103, 118, 119, 125, 289.
Albinoni, Tommaso 127.
Albrechtsberger, Joh. G. 372.
Aldrovandini, Gius. 126.
Alers, Pastor (D.) 344, 349, 364.
Alessandri, Felice 247.
Alessandri, Giulio d' 110f., Anh. II.
Algarotti (Lit.) 226[1].
Allacci, L. (Lit.) 207[1].
Allegorie im ital. O. des 17. Jh. 91f., 107, 113, 116, 119; im deutschen O. des 18. Jh. 156, 332f.; in Wien 132, 134, 199; bei Händel 256, 349; später 343[1], 502, 591.
Allegri, Greg. 69[3].
Alvensleben, G. v. (Lit.) 447[2].
Amadei, Filippo 124.
Ambrogio, Alfredo 607.
Ambros, A. W. (Lit.) 7, 37, 447.
Ancina, Giovenale 34.
Ancona, A. d' (Lit.) 11, 19.
Andreozzi, Gaet. 244, 245.
Andrevi, Franc. 621.
Anerio, Giov. Franc. 29, 32; Teatro arm. spirit. 42ff., 47ff., 53, 60ff., 69[3], 125, Anh. I.
Anfossi, Pasqu. 178, 235[2], 240, 244, 247, 254, 600[1].
Animuccia, Giov. 20, 33, 36.
Anonymus (Auferstehungshist.) 144.
Anonymus (Lit.) "An examination of the oratorios etc." 269[2], 321[1, 2], 365.
Anonymus, deutscher (Lit.) »Über die Beschaffenheit der musikal. Oratorien« (1783) 365f.
Antonelli, Antonio 69[3].
Antonia, Maria, Kurfürstin von Sachsen (D.) 222.
Antonii, Pietro degli 103, 117.
Antonolini 600.
Apel, Aug. (D.) 398.
Apel, G. Chr. 407.
Appolonio, Caval. Nancini (D.) 93, 124.
Ardore, d', siehe Milano Franc.
Arie bei Carissimi 80; im O. volgare 100; b. Stradella 108f.; im $^3/_2$ Takt 111; bei Bononcini 114; Erweiterung zum da capo 118; Scherzarien (Arietten) 109, 118, 173, 185, 256; bei Metastasio 167f.; da Capo A. 118, 120, 159; b. d. Neapolitanern 174ff., bei Scarlatti 179f., bei Vinci 183; in Fugenform 196, 200ff., 212; neue Theorie nach Gluck 226; im deutschen O. 330f.; bei Haydn 385; um 1840: 451; Arioso 173; große A. vermieden 399.
Arietta, Arioso s. Arie.
Aringhi, Paolo (Lit.) 38[3], 44[3].
Ariosti, Attilio 90, 121f.
Aristotelische Einheitsregeln, durch Spagna belebt 94, 95; desgl. durch Zeno und Metastasio 163, 164; später 329, 431.
Armes, Phil. 592.

Arnaldi, Gasp. 248.
Arne, Dr. Thomas 320, 321, 323, 324, 564.
Arnold, Benjamin 568.
Arnold, Samuel 321, 323.
Arnold, J. G. (Lit.) 175[1], 236[5].
Arquinban, Domingo 253.
Arrasclone, Giov. 84.
Arresti, Giul. Ces. 101.
Arrigoni, Carlo 128.
Arteaga, Steff. (Lit.) 166[3], 174, 184, 226[1].
Ashley, John, sen. 321.
Aßmeyer, J. 453.
Astorga, Emanuele d' 253.
Atterbury, L. 323.
Auferstehungs- und Himmelfahrtshistorien 142, 143 ff., 157, 272 ff., 407 f.
Avison, Charles 323.
Avondano, Pietro Ant. 178, 195.

Bach, Aug. Wilh. (Berlin) 427, 457.
Bach, Joh. Christian (London) 324.
Bach, Joh. Christph. Friedr. (Bückeburg) 371, 380.
Bach, Joh. Christoph 152.
Bach, Joh. Sebastian 148, 156 (Dialoge), 157 (Oster-, Himmelfahrtsor.), 219, 276, 278, 281, 311 (Gelegenheitskantaten), 313, 319, 328 (Passionen), 330, 331, 332 f. (Weihnachtsor.), 336, 338 f. u. ö.
Bach, Phil. Eman. 324, 343 f., 355, 369, 371, 372, 373 ff., 410.
Badia, Carlo Agost. 126, 136, 196, 197, 199 f., 209.
Baiada, Franc. 124.
Baini, Gius. (Lit.) 87.
Balducci, Franc. (D. 46, 52, 54 ff., 64, 93, Anh. I.
Balducci, Niccolo (D.) 124.
Banti, Brigitta 253.
Bantock, Granville 592.
Barba, Dan. 248.
Barbieri, Domen. 246.
Barbieri, Franc. 124.
Barnby, J. 592.
Barnett, J. Francis 574.
Barrett, Wilson 623.
Barthélémon, Hipp. 128, 245, 324.
Basili, Franc. 600.
Bassani, Giov. Batt. 103, 115 f., 126.
Bauck, Andr. Matth. 350, 363.
Bazzino, Natale 12 f., 64.
Beccadelli, Carlo 124.
Beecke, Ign. v. 376.
Beer, Max Joseph 504.
Beethoven, L. van 372, 386, 389, 391, 392[2], 393, 393[2], 434[1], 515, 526, 596, 616, 622.
Bekehrungstechnik, jesuitische 40.
Bellermann, Konstantin 351.
Bellini, Vincenzo d. Ä. 248.
Bellini, Vincenzo d. J. 412, 620.
Bellini, Rosario 248.
Bello, D. Bartol. 124.
Bencini, Antonio 246.
Bencini, Giuseppe 126[3].
Bencini, Pier Paolo 86.
Benda, Friedrich 372.
Benda, Georg 384.
Benda, Fr. Ludwig 372, 376, 384.
Benedict, Jul. 428[8], 452, 568, 570, 573.
Bennett, Jos. (Lit.) 442[1].
Bennett, Sterndale, Will. 569 f.
Benoit, Peter 546, 548, 549 ff., 553.
Beretta, Franc. 124.
Bergt, Christoph G. 372, 409[1].
Berlijn, Anton 452, 557.
Berlioz, Hector 516[5], 518, 519[1], 520, 521, 523 f. (*Enfance du Christ*), 526, 540, 542[1], 544, 548, 562.
Bernabei, Ercole (d. Ä.) 83.
Bernabei, Gius. Ant. (d. J.) 137, 138.
Bernardoni (D.) 132, 164.
Bernasconi, A. 238, 250, 251[3].
Berneker, Konst. 476.
Bernhard, Christoph 148, 152, 153, 156, 614.
Bernini, Lorenzo (D.) 93, 124.
Bernoulli, E. (Lit.) 76[1], 254[1].
Bertali, Antonio 136.
Berthold, Theod. 622.
Berti, Antonio 123.
Bertoni, Gius. 178, 232, 233, 235, 246, 615.
Bérulle, Pierre de 87.
Beständig, Otto 427, 504.
Bettinelli (D.) 163.
Betübungen, s. Esercitii spirituali.
Bexfield, William 568.
Bianchelli 127.
Bianchi, Franc. 233.

Bianchi (Bianchini), Giov. Batt. 83, 86, 124.
Bicilli, Giov. 83, 124[2], 137.
Biffi, Antonio 130, 232[2].
Bigaglia, Diogenio 246.
Bishop, Henry 566.
Bitter, H. W. (Lit.) 228, 335[1] u. ö.
Bitti, Martinello 127.
Blair, Hugh 592.
Blangini, Gius. 241.
Blau, Ed. (D.) 545.
Blockx, J. 548, 552.
Blumner, Martin 453, 463 ff., 537; (Lit.) 458[1], 459[1].
Böhme, Fr. Magnus (Lit.) 7.
Boisdeffre, R. de 521, 541.
Bonfichi, Paolo 178, 242, 244, 251[3], 600[1].
Bonini, Severo 15, 59, 63[1].
Bonno, Gius. 178, 212 f.
Bononcini, Giovanni*) 103, 113 f., 127, 174, 178, 196, 241, 321, 323.
Bononcini, Marc' Antonio 178, 196, 204, 209 f.
Bontempi, Giov. Andr. 171[2].
Booth, J. 592.
Borri, Giov. Batt. 124.
Bossi, Enrico 536, 607, 610 ff., 613, 619.
Bottari, Dom. Fil. 86, 124.
Bottesini, Giov. 563[1].
Bourdelot (Lit.) 85.
Bourgault-Ducoudray, L. A. 522.
Boyce, William 320[2], 322 f.
Bradford 592.
Brahms, Joh. 339, 429, 430, 454, 459, 466, 485, 496, 556, 562, 580, 581.
Bramhach, Jos. 493, 504.
Brandenhurg (D.) 345[6].
Brenet, Mich. (Lit.) 71[1], 72[1], 87.
Breton, Toma 621.
Brevi, Giov. Batt. 55, 126.
Brewer, Herhert 592.
Bridge, Jos. Fred. 574.
Bridge, Jos. C. 574.
Briegel, Wolfg. K. 152.
Bristow 574.
Brockes, Barth. (D.) 329, 336.
Brosses, de (Lit.) 232.
Broughton, Thomas (D.) 315.

*) S. dazu Berichtigung (Anhang) zu S. 113.

Brown, Dr. (Lit.) 170[1], 174, 217, 226[1], 269[2], 321, 323, 364 f., 366 f., 382.
Bruch, Max 452, 475 (*Moses*), 493, 494, 495, 496 ff. (weltl. O.), 504, 507, 524[2], 616.
Brucken-Fock, G. H. G. v. 558.
Bruckner, Anton 545.
Brunmayer, Andr. 360.
Brusa, Giov. Franc. 124, 232[2].
Bruyk, v. (Lit.) 352[3].
Buck, Dudley 597.
Bühler, Franz 456.
Bulthaupt, Heinr. (D.) 473, 495, 500.
Bungert, Aug. 484 ff.
Burney (Lit.) 7[2], 37[1], 108[2], 232[2] u. ö.
Buschmann (D.) 364, 378.
Busi, L. (Lit.) 120.
Buxtehude, Dietrich 142, 155 f.

Caecilien-Oratorien (-oden) 267 f. 269, 276.
Cafaro, Pasquale 194.
Caffi, Bernardo 86.
Caffi, Franc. (Lit.) 232[2], 235[2].
Cahn-Speyer, R. (Lit.) 227[2].
Caldara, Antonio 127, 178, 196, 198, 205 ff., 209, 214, 246, 251[3], 252[1], 329.
Calderon (D.) 93.
Calegari, Antonio 178, 247.
Calsahigi, Ran. (D.) 263.
Camerloher, Plac. 137.
Capello, G. Fr. 15, 60, 63, 66, 150.
Capotorti, Luigi 240.
Capranica, Dom. 600.
Capricornus, Sam. 71, 161.
Capua, Rinaldo da, s. Rinaldo.
Carissimi, Giacomo 15, 16, 63, 69, 70, 71 ff. (lat. Dial.), 84, 86, 93, 138, 151, 152, 158 u. ö., 603.
Caroli, Angelo Ant. 246.
Carpani, Gaet. 124.
Carreras, Raffaelo (Lit.) 80, 182, 252[3], Orat. 621.
Caruso, Ludov. 248.
Casali, Giov. Batt. 178, 194, 246[4].
Casellas, Jaime 252.
Casini, Giov. Maria 118.
Catalani, O. 69[3].
Catugno, Franc. 245.
Cavalieri, Emilio del 371 (Rappres. di anima e di corpo), 138.

Cavalli, Franc. 99, 115, 120, 135.
Cavata (Cavatina) 178, 223; b. Loewe 417, 420; b. Mendelssohn 439; b. Raff 463.
Cavi, Giov. 253².
Cazzati, Maurizio 52, 89¹, 102, 125.
Ceccberini, Ferd. 601.
Cervantes (D.) 243.
Cesarini, Carlo 124, 127.
Cbioccbetti, Pier Vinc. 246.
Chiocciolo, Ant. 126³.
Cbiti, Girol. 124.
Ciccioni, Agost. 124.
Cimarosa, Dom. 176, 178, 214, 233, 241, 243, 254.
Cennani, P. Antonio 124.
Cesi, Pietro 83.
Cesti, Marc' Ant. 99, 115, 124, 130, 135.
Cbadwick, George 597.
Cbapi, Ruperto 621.
Cbarpentier, Marc' Ant. 87, 514.
Cbellery. Fortunato 215.
Cherubini, L. 412, 519.
Chinzer, Giov. 126³.
Cbipp, Edm. 574.
Chor i. lat. Dialog d. 17. Jh. 12f., 16, 18; i. d. Laudenliteratur 36f., 41, 43, 47; als Träger der Testorolle 59f.; b. Carissimi 72ff.; Quadrupelcböre 88f.; Abnahme der Cborbeteiligung 86, 100; im O. volgare 96ff.; i. d. deutsch. Evangelienhistorie 143ff.; i. dtsch. Dialog 150f.; Schlußchöre 48, 98; Texte 49; antiker Chor nachgeahmt 116, 272 (Händel); im neapol. O. 168, 176f.; in Wien 197; i. dtsch. O. des 18. Jh. 329f.; Aufleben d. Chororatoriums 394; bei Fr. Schneider 399; Männerchororatorien 423ff.; Chöre im weltl. O. nach 1870: 493f.; im neueren französ. O. 530ff.; im neueren belg. O. 549ff.; in der englischen Oratorienpraxis 562ff., bei Perosi 604f.
Choral, protestantischer 141, 326f., 330; b. Andr. Froumm u. Buxtehude 155; i. Hamburg 330, 339, 345, 346, 349; später 352, 356, 369, 376, 439 (Mendelssohn), 479; b. Händel 277f., 294. S. auch Liturgische Melodien.
Christian IV. von Dänemark; Christian VI. 614; Christian VII. 615.
Cbristusproblem 90, 164, 355¹, 402, 445, 461, 473, 480f., 527.
Cbrysander, Friedr. (Lit.) 7³, 17¹, 74¹, 255¹ u. ö.
Clari, Giov. Maria 178.
Clarke, Jerem. 267.
Clark-Whitfield, John 566.
Clasing, J. H. 394f., 437.
Clayton, Thomas 267.
Clemens IX., Papst (Rospigliosi) 84, 93 (D.), 94.
Closson, E. (Lit.) 547³.
Coccia, Maria Rosa 247.
Coenen, J. M. 557.
Cola, Gregorio 86, 124.
Collegia pietatis des Spener 139.
Collegium germanicum in Rom 69.
Collegium musicum in Hamburg 141f., 157, 161, 335.
Collin, Gebrüder (D.) 394.
Colombano, Quirino 124.
Colonna, Giov. Paolo 108, 113.
Coltellini, Marco (D.) 168.
Compagnia del Gonfalone 10; Compagnie in Florenz um 1700: 127.
Concerto grosso 108, 117, 119, 215.
Confraternità (Archi-) del. SS. Crocifisso in Rom 17, 68f., 83.
Congregazione dell' Oratorio in Rom: Gründung durch Neri 27ff.; auswärt. Filialen 50, 129; Ausbreitung in Italien 88; in Paris (P. de Bérulle) 87.
Congreve, Will. (D.) 313, 315.
Conradi, J. G. 619.
Conti, Carlo 600.
Conti, Francesco 178, 204, 207ff., 329, 340.
Conti, Ignazio, 207² u. Nachtrag.
Conti, Lorenzo 126, 127, 129.
Contrasto s. Lauda.
Corelli, Archangelo 256, 312, 321.
Corneille (D.) 258¹, 304.
Cornelius, P. v. (Maler) 392.
Corselli Franc. 178, 194, 246⁴.
Corsi, Giuseppe 124.
Costa, Giov. Ant. 124.
Costa, Michele 560, 567f.
Costa y Feria, L. Calixto de 254.
Costanzi, Giov. Batt. 124, 178, 195.
Cotumacci, Carlo 183.

Coussemaker, E. de (Lit.) 9 ff.
Coward, Henry 592.
Cowen, Frederic 477, 575, 585, 597[1].
Cowie, J. W. 592.
Cozzolani, Margherita 15, 67.
Cramer, K. Fr. (Lit.) 190[1], 226[1], 232[2] u. ö.
Crescimbini (Lit.) 68.
Cummings, W. H. (Lit.) 255[1].

Dahn, Felix (D.) 494.
Dam, H. G. 383, 401[2].
Damcke, Berth. 457.
Damrosch, Frank 596; Leopold 595, 597; Walter 596.
Danjou, Fél. 522.
Danzi, Franz 434.
David, Fél. 521, 522, 544.
Dearle, Edw. 592.
Debussy, Claude 541.
Delfante, Ant. 247.
Dent, Edw. (Lit.) 178, 184[1].
Deprosse, Anton 452.
Deshayes, P. D. 515.
Destouches, Franz S. 372, 456.
Devozione (geistl. Schauspiel im 13. Jh.) 22.
Dialog (als Vorgänger des O.); lateinischer (liturgischer) 11 ff.; italienischer 21 ff. (Dialoglauda), 26, 34 ff. (Neri), 40 f., 42 ff. (G. Fr. Anerio), 51 f.; Musik 59 ff.; Fortbildung zum lat. O. 67 f., 70 ff. (Carissimi); bibl. D. in Deutschland 142, 150 ff. (gottesdienstlich), 157 ff. (außergottesdienstlich); Hammerschmidt 151; Schütz 152 f., A. Fromm 154, Buxtehude 155, Joh. Seb. Bach 156 f.; Rosenmüller 157 f., Casp. Foerster 158 ff.; Anklänge a. d. alten Bibel-D. bei C. Loewe 409, bei Perosi 603.
Dichtung. Lauden-D., franziskanische des 13. und 14. Jh. 19 ff.; Belebung durch Neri 29 ff., 48 f.; biblische im lat. Dialog des 17. Jh. 12 ff.; bei Carissimi 72 f., 77, 78 f.; Annäherung a. d. Diktion des O. volgare 84 ff.; gereimte, freie, charakteristisch f. d. O. volgare 45 f.; Spagna's Dichtungen und Reformen 46, 94 f., 123; Balducci 54 f.; Manni 42 ff.; Rappr. di anima e di corpo 27 f., 41; O. volgare des 17. Jh. 88 ff.; B. Ferarri 104 f.; O. Tronsarelli 123; Lazerini 93[1], 124; 127 f.; Sepolcro in Wien 131 ff.; Nürnberger Akte 140 f.; deutsche Dialoge 152 ff.; Lübecker Abendmusiken 155 f., 346 ff. — Reformen Zeno's 162 ff., Metastasio's 165 ff.; 168; neapol. Schule 169 f.; bei Händel 255 f., 258, 263 f. u. ö.; nach Händel in England (Brown, Anonymus) 321, 364 f.; Kantaten- und Dialog-D. in Deutschland (Neumeister, Menantes) 327 f.; im Hamburger O. 329 f.; Eindringen der Allegorie 332 f.; 342; Rolle's oratorische Dramen 352 f.; Messias- und Idyllen-O. (Klopstock, Ramler, Zachariae usw.) 361 ff.; Herder 364, 378; O. als »lyrisches Drama« (Reaktion gegen Händels dramat. O.) 365 ff. Erzählerrolle scheinbar ausgestoßen 368; Einfluß des Singspiels 377, 388; zu Haydn's Oratorien 382 ff.; Aufgreifen von Weltgerichtsstoffen 391 f., 395, 398 ff. (Schneider), 405 (Spohr); Legendendichtung 413 ff. (Löwe, Liszt u. a.); Rückkehr zum Bibeloratorium 437 ff. (Mendelssohn, Marx usw.), 451 f.; Hand's Einteilung des O. nach poetischen Gesichtspunkten 445 f.; Rubinstein's »Geistl. Oper« 469 ff.; wachsende Unklarheit über die textliche Anlage des O. 476 ff.; »dramatisch« oder »oratorisch« 480 f. (Draeseke); Übergang zum Weltgeschichtlichen nach 1870: 461, 488 f., 494 f. (Bruch, Vierling usw.); Normen f. d. dichterische Anlage 510 ff.; O.-Dichtung in Frankreich 521 ff. (»Mystères«); bei C. Franck 541 ff.; Belgien 548 f., 552; England 570, 575, 584, 587 (Elgar), 591; gälisches O. 593; Italien 601 f. (Raimondi); 603 f., 607 (Perosi), 610 ff. (Bossi, Wolf-Ferarri).
Diemer, P. H. 592.
Digne, Abate 124.
Diruta, Agostino 51, 55.
Dittersdorf, D. v. 178, 232, 241, 249 f., 384.
Dommer, A. v. (Lit.) 3.
Donati, Ignazio 15, 16, 61, 150.
Doni, Giov. Batt. (Lit.) 40, 41, 62, 65, 80[1].

Doret, Gustave 521.
Dorn, Heinr. (Lit.) 310[2], 445.
Draeseke, Felix 479 ff.
Draghi, Antonio 132[1], 135 f., 197, 198, 209.
Draghi, Giov. Batt. 269[1].
Dramen, liturgische 7, 9 f., spätere Reste 103; Erweckung durch Lesueur 515 ff., 524 f. (Liszt). S. auch *Mystère*
Draht, Theod. 457.
Drobisch, K. Ludw. 372, 408, 409[1], 413, 452, 456.
Dryden, John (D.) 258[1], 257, 269, 366.
Dubois, Théod. 521, 538 ff.
Düben, G. 157[3], 158[1], 159[1], 614, 616 f.
Duni, Romoaldo Eg. 240.
Dunkel, Franz 372.
Duran, José 253.
Durante, Francesco 177, 183.
Durante, Ottavio 55.
Dvořák, Anton 563[1], 618, 623 f.
Dyer, A. E. 592.
Dykmann, Ludert 617.

Ebell, Heinr. C. 390[2].
Eberlin, Joh. Ernst 357 ff.
Ebers, Georg (D.) 494.
Eckert, Karl 407, 453.
Eckstein, Ernst (D.) 494.
Eeden, G. van den 548, 552.
Edgecumbe, Lord (Lit.) 232.
Edwards, F. G. (Lit.) 441[2].
Edwards, H. J. 592.
Eichendorff, Freih. v. (D.) 407.
Einheiten, aristotelische, s. Aristotelische E.
Eitner, Rob. 113[1], 123[2] u. ö.
Elgar, Edward 354, 556, 573, 578, 586 ff., 597[1], 618.
Elkamp, Heinr. 407, 437[1], 457.
Ellerton, J. L. 568.
Elling, Catarinus 620.
Elsner, Joseph 622.
Elvey, G. 556.
Elwart, Ant. E. (Lit.) 516; Werke 521, 522.
Engel, D. H. 427.
Epilog 49; b. Carissimi 76; b. Casp. Foerster 150; in Lübeck 347.
Erba, Dionigi 274.
Erinnerungs-(Leit-)Motive: 115, 403 (Fr. Schneider), 413 (Loewe), 434 f. (Liszt), 443 (Mendelssohn), 461 (Wagner), 518 (Lesueur), 550 (Benoit), 609 (Pater Hartmann); i. d. engl. Lit.: 571, 575, 582, 587.
Erzählerrolle (Testo, Evangelist, Historicus), Abstammung a. d. lit. Passion 12; i. ital. Dialog 43 f.; Aufstellung 45; ungebührliche Ausdehnung b. Balducci 54; Kampf um sie um 1660: 55, 93, 95; später: 366, 368 f. (Ramler); musikal. Behandlung 59 f. (chorisch), 61 f. (solistisch); bei Carissimi 72; Testo nimmt a. Ariengesang teil 116; i. Wien 200; b. Händel 257; b. Haydn 383, Mendelssohn 437, Schumann 489 f., Tinel 552; bei Elgar 590, bei Perosi 603; Bedeutung für das Oratorium überhaupt 480 f.
Eschenburg, J. J. (Lit.) 217[3], 364[1].
Eschstruth (Lit.) 226[1].
Esercitii spirituali (Betübungen) b. Neri 29 f., 61; b. Manni 39, 41 f; Anteil d. Musik 53; fehlten in Deutschland 139.
Evangelienhistorie, deutsche 142, 143 ff., 326.
Evangelist s. Erzählerrolle.
Evans, David E. 593.
Eybler, Jos. 378, 391, 392 f., 398.

Faber (Auferstehungshistorie) 145.
Fabricius, Werner 152.
Faccioli, Gius. 124.
Fago, Niccolo 183.
Faltin, Rich. 619.
Farinelli, Carlo 253.
Farinelli, Giuseppe 245.
Farmer, John 592.
Fasch, Joh. Friedr. 351.
Fasch, K. Fr. Chrstn. 249.
Fawcett 592.
Federici, Franc. 86.
Fei, Giac. Bonav. 124.
Felici, Aless. 245.
Felsted, John 595.
Fenaroli, Fedele 240.
Feo, Francesco 178, 183.
Feroci, Gius. 245.
Ferrandini, Antonio 178, 191[1].
Ferrandini, Giovanni 251[3].

Ferrari, Bened. 103 ff., 107, 272[1], Anh. II.
Ferri, Niccolo Maria 117.
Fesca, F. Ernst 128[3].
Fesch, Willem de 322.
Fétis (Lit.) 9[1], 54 u. ö.
Figuèra, Salvator 253.
Figuren, poetisch-musikalische, b. Carissimi 79; i. Deutschland 331.
Filippeschi, Dom. (D.) 209[4].
Findeisen, Nikol. (Lit.) 621[2].
Fink, G. W. (Lit.) 411, 424[1], 445[3].
Finke (Kantor in Plauen) 452.
Finolt (Auferstehungshist.) 445.
Fiocco, Gios. 547.
Fiorillo, Ignazio 240.
Fischietti, Dom. 178, 224, 230.
Florimo, Franc. (Lit.) 177[2], u. ö.
Förster, Caspar 158 ff., 261, 614.
Foggia, Antonio 86.
Foggia, Francesco 45, 69, 82, 124.
Fontana, Ignazio 246.
Fontemaggi, Ant. 247.
Forkel, Nic. (Lit.) 174, 226; Orat. 355, 356, 365, 378.
Forti, Giov. (Lit.) 28 f., 32, 40.
Franceschini, Petronio 103.
Franchi, Giov. Pietro (D.) 85.
Franciscus, hlg. 19, 28.
Franck, César 477, 524, 522[5], 539, 541 ff., 548, 549, 553, 556, 563, 587, 596, 618, 622.
Franck, Melchior 140[2].
Franke, Herm. 476.
Franz II. von Este 103.
Französ. Ouvertüre 145, 176, 204.
Frech, Joh. G. 356.
Freschi, Dom. 112.
Friedlaender, Max (Lit.) 297[1], 387[1].
Frigel, Per 618.
Fritelli, Jac. 83.
Fritze, W. 427.
Fromm, Andreas 144, 148, 154 f.
Fuchs, Alb. 486 f.
Fuertes, M. S. (Lit.) 252[2].
Fürstenau, M. (Lit.) 214 ff., 243.
Fuge in Wien 196, 204 f. (Fux); b. Fr. Schneider 398, 401, 403; b. Spohr 404; b. d. Berl. Akademikern 464 ff.
Fuller-Maitland, J. A. (Lit.) 559[1], 564[2].
Funcke, Friedr. 327, 328.
Furlanetto, Bonavent. 232[2], 236, 247.
Fuß, Joh. Evangel. 356.
Fux, Joh. Jos. 178, 196, 202 ff., 206[1], 207, 209, 212.

Gabanach, P. Sanchez 621.
Gabler, Chstph. Aug. 356.
Gabrielli, Domenico 89[2], 103, 118, 137.
Gade, Niels W. 436, 492 f., 524[2], 616, 619.
Gaffi, Bernardo 124.
Galli, A. (Lit.) 7, 37, 194, 385[2].
Gallo, Domenico 236.
Gallo, Ignazio 182.
Gallus, Jacobus 155.
Galuppi, Baldassare 130, 170, 176, 178, 232[2], 233 ff., 246, 343, 362, 621.
Garbi, Franc. 117.
Garrett, G. M. 592.
Gasparini, Franc. 86, 113, 121, 127, 129, 206, 215, 232[2].
Gasparini, Michelangelo 118, 121.
Gaßmann, Florian 178, 236, 238.
Gastinel, Leon 521.
Gatti, Luigi 247, 248.
Gaul, Alfred R. 592.
Gautier, Fr. Eug. 522.
Gazzaniga, Gins. 173, 240, 247.
Gay, John (D.) 263.
Geist, Christian 617.
Geminiani, Franc. 323.
Gerber, E. L. (Lit.) 184[1,2], 343[2].
Gerlach, Elias 149.
Gernsheim, Friedr. 493.
Gerstenbüttel, Joach. 152, 156.
Gervinus, H. (Lit.) 255[1], 314.
Gesius, Barthol. 140[1].
Gevaert, Fr. Aug. 548, 552; (Lit.) 112[1].
Ghezzi, Hippolyto 125.
Giacobbi, Ant. 126.
Giacomelli, Gemin. 178, 189[1].
Giannotti, Ant. 112 f.
Giardini, Felice 323.
Gibellini, Nicc. 67 f.
Giesebrecht, L. (D.) 444, 446[1], 449, 428.
Gigli, Giov. Batt. 117.
Gilson, Paul 521, 548, 554 f.

Ginori, Aless. (D.) 127.
Giordani, Domen. 246.
Giordani, Giuseppe (detto Giordanello) 240, 241, 244 f.
Giovannelli, Ruggiero 69.
Giunti, Filippo (Verleger) 26 f.
Gizzi, Dom. 183.
Gladstone, F. E. 592.
Glauche (D.) 336.
Gluck, Chrph. W. v. 225, 226, 228, 236[3] (*Jüngstes Gericht* mit Salieri), 239, 240, 249, 263, 315, 316, 324, 353, 366 f., 370, 391, 505, 513.
Goethe, Wolfg. v. (D., Lit.) 241, 243, 390, 488.
Goldschmidt, Adalbert v. 461, 502 f.
Goldschmidt, Otto (Lit.) 476.
Gongara, Luigi (D.) 92.
Gonyma, Emanuel 252.
Gordigiani, Luigi 601.
Gossec, F. J. 425[3], 515, 540.
Gossi, Carlo 247.
Gottsched (D.) 361.
Gounod, Charles 521, 529 ff., 533, 563, 575, 578, 583, 587, 597, 620, 623.
Gouvy, Theod. 493, 504 ff.
Graf, Friedr. Hartmann 343, 378.
Graff, W. P. (D.) 496.
Grandis, Vinc. de 117.
Grandval, C. de 540.
Granelli (D.) 163.
Grappelli, Giov. Batt. (D.) 93.
Grassi, Franc. 124.
Gratiani, Bonifazio 15, 69, 82.
Graun, Joh. Gottl. 249.
Graun, Karl Heinr. 238, 239, 309, 331[1], 336, 343, 363[1], 371 (*Tod Jesu*), 373, 382, 423, 446, 466, 645, 647, 649.
Graupner, Chrstph. 457, 336.
Gravina, Vinc. (D.) 164, 165.
Gray, Alan 592.
Grazini, Ant. Maria 124.
Greco, Gaetano 177, 183.
Greene, Dr. Maurice 260[1].
Gregoir, Ed. 549.
Gregori, Lorenzo 126.
Greith, Karl 427.
Grell, Eduard 452, 458, 459 f.
Grètry, A. E. M. 421.
Griciotto, A. 124.
Grieg, Edvard 619.
Grieve, J. C. 592.
Griffi, Horatio 43, Anh. I.
Grimani, Margaretha 203.
Gröndahl 620.
Grua, Paolo 251[3].
Gruber, Geo. Wilh. 372, 378.
Grund, Fr. Wilh. 407, 457.
Guglielmi, Pietro 178, 240, 241, 243, 244, 254, 600[1].
Guidiccioni, Laura (D.) 37.
Guidotti (Verleger) 87, 40[2].
Gutzkow, Karl (D.) 452.

Haan, Willem de 557, 558.
Haarklou, Joh. 620.
Haeffner, J. Chr. Fr. 617 f.
Händel, Georg Friedr.*)
Acis und Galathea 312 f., 257, 258, 311 (*Aci, Galatea e Polifemo*), 391, 488, 617.
Alexander Balus 299 ff., 316.
Alexanderfest 267 ff., 263, 266, 304, 318, 367, 391, 489, 492, 547[3], 577, 596, 615.
Allegro (*L'*), *il Pensieroso ed il Moderato* 276 ff., 263, 273, 312, 384, 386, 596.
Anthems 259, 261, 263[1].
Apokryphe Oratorien 255[2].
Athalia 264 ff., 191, 261, 439.
Belsazar 289 ff., 261, 315, 397[2], 404, 511.
Caecilienode, kleine 269, 391.
Deborah 260 ff., 191, 264[1], 265, 270, 285, 292, 303, 307, 309.
Ester 257 ff., 264[1], 617.
Gelegenheitsoratorium 293 f., 365.
Gideon s. Händel, Pasticcios.
Herakles 315 ff., 300, 341, 513.
Herakles, Wahl des 319.
Israel in Ägypten 273 ff., 263, 281, 293, 294, 295, 383, 384, 438, 442, 470, 475, 511, 537, 596.
Israel in Babylon s. Händel, Pasticcios.
Jephta 307 ff.
Joseph 286 ff., 301, 302, 513[2].
Josua 277 ff., 265, 293, 290.

*) Von detaillirten Angaben ist wegen der Fülle der Zitate abgesehen. Die Hauptstellen sind vorangestellt.

Judas Maccabaeus 294 ff., 265, 273, 299, 365, 394, 438, 464, 515, 596, 620.

Messias 278 ff., 134, 273, 289, 321, 324 (Erstauffg. i. Dtschld.), 365, 367, 373, 374, 377, 394, 409, 438, 489, 446, 460, 515, 526, 595 f., 615, 617, 619, 620.

Nabal s. Händel, Pasticcios.

Opern 256, 263, 274[2], 284[1].

Passion nach Brockes (Entlehnungen) 259, 260 f. Pseudopassion »Empfindungen am Grabe Jesu« 367 f.

Pasticcios aus H.s Werken (*The cure of Saul*, *Nabal*, *Israel in Babylon*, *The Redemption*, *The Triumph of Truth*) 321.

Redemption, *The*, s. Händel, Pasticcios.

Resurrezione, *La* 255, 258, 174.

Salomo 301 f., 274.

Samson 282 ff., 274, 261, 290, 365, 455, 515, 596, 619.

Saul 269 ff., 263, 300, 406.

Saul, *The cure of*, s. Händel, Pasticcios.

"*Selections*" (ausgewählte Bruchstücke) aus H.s Oratorien 321, 547, 561, 596.

Semele 313 ff., 341, 317, 393[1], 513.

Susanna 303 f., 302.

Theodora 304 ff., 261, 270, 354.

Trauerhymne f. d. Königin Karoline 273, 367.

Trionfo del Tempo 256 f., 92.

Triumph of Truth, *The*, s. Händel, Pasticcios.

Händelfeste, Händelpflege 319 f., 320 ff., 343, 365, 367, 373, 394, 407, 458 (Berlin), 391, 454 (Wien); in Frankreich: 516[1], Belgien 547[3], England 559 f., 563, Amerika 593 f.

Häser, Aug. Ferd. 563[1].

Hagemann, M. L. 557.

Hagen, Joh. (Haßlinger von Hassingen) 452.

Hahn, Michael 152.

Hahn, Reynaldo 540.

Hallén, Andreas 618.

Hamal, Jan Noël 547[2].

Hamerling, Rob. (D.) 502.

Hamilton, Newburg (D.) 267, 283.

Hammerich, Angul (Lit.) 614[1].

Hammerle, A. J. (Lit.) 356[1], 357[2].

Hammerschmidt, Andr. 151 f., 409.

Hand, Ferd. (Lit.) 368[2], 399[1], 437, 439[2], 445 f.

Hanslick, Ed. (Lit.) 214[1], 251[1], 391 u. ö.

d'Harcourt, Eug. 523.

Harrer, Gottlob 224, 350.

Harrison, Ralph 321.

Hartmann, Joh. Ernst 615.

Hartmann, J. P. E. 616.

Hartmann, von an der Lan-Hochbrunn 607 ff.

Hasse, Joh. Adolph 49, 130, 172, 173 u. ö., 217 ff. (ital. Or.), 224, 227, 233 (lat. Or.), 237, 238 u. ö., 615.

Hatton, John 574.

Hauptmann, Moritz (Lit.) 397[2], 447.

Haydn, Joseph 178, 226, 245, 285, 321, 363 u. ö.

Schöpfung 382 ff., 388, 390, 392, 515, 561, 593, 596, 616, 617, 618, 619, 621.

Jahreszeiten 386 ff., 277, 381, 391, 439, 454, 488, 508, 510, 515, 551, 596, 619.

Ritorno di Tobia 250 f.

Sieben Worte 391, 622.

Haydn, Michael 360, 371.

Hebbel, Friedr. (D.) 166, 432.

Hegar, Friedr. 474.

Heigel, Th. (D.) 455.

Heinichen, Joh. Dav. 178, 215.

Heimbucher, W. (Lit.) 28.

Heinze, G. A. 428[1], 557 f.

Heise, P. A. 616.

Herder, Joh. Gottfr. (D.) 361, 364, 369, 378, 380.

Hering (Dresd. Kantor um 1660) 147.

Hering, K. Ed. 408, 425.

Hermann, Nikol. (D.) 140[1].

Hertel, Joh. Wilh. 351, 371.

Herzogenberg, Heinr. von 476, 478.

Hesse, Adolph 453.

Heuß, Alfr. (Lit.) 255[1].

Heussi, K. (Lit.) 390[1].

Hildebrand, J. H. 152.

Hiller, Ferdinand (Lit.) 390[3]; Orat. 446 f., 524[2], 616.

Hiller, Joh. Ad. (Lit.) 168[1], 175[2], 190[1], u. ö., 325, 350, 380.

Himmel, Friedr. 178, 615.
Hirschberg, Leop. (Lit.) 447[2], 451[1].
Historicus, s. Erzählerrolle.
Hofmann, Heinr. 493, 503.
Hölzl, Franz 404, 453[4].
Hol, Rich. 557.
Holland, Joh. David 378.
Holter, 620.
Holzbauer, Ignaz 178, 248 f., 367.
Hopfe, Jul. 458.
Homilius, G. Aug. 371, 372, 378 f.
Hornemann, C. E. 616.
Horsley, Ch. Edw. 568.
Huberti, G. L. 546, 548.
Hudson, H. Edw. 584[1], 593.
Hullah, John 560.
Humanisten, Schauspiele der 140.
Humberstone, F. W. 593.
Humphrey, (D.) 167.
Humphries, Sam. (D.) 264.

Iliffe, Fred. 593.
Indy, Vincent d' 624, 541.
Ingegnieri, M. A. 34.
Innocenz XI., Papst 84.
Instrumentalmusik: i. älteren Dialog 66; b. Carissimi 81 f.; im O. volgare 102; i. Wien 135 f.; i. München 138; konzertierende 114, 118, 120; b. Schütz 147, 153 f; 169; im neapol. O. 175 f., 195; i. Wien 196, 203, 204; 206 f.
Isorelli, Dorisio 28.
Israel, K. (Lit.) 334[4].

Jackson, William 593.
Jacopone da Todi (D.) 21, 34.
Jahn, O. (Lit.) 213[1], 237[3], 238[6] u. ö.
Jennens (D.) 263[1], 276.
Jesuiten, ihr Einfluß aufs O. 32 f., 69, 70, 87 (Frankreich), 334; i. Wien 134, 163; i. München 137 f.
Jommelli, Niccolo 173, 174, 178, 191 ff., 214, 233, 229, 239, 240, 242, 246, 248, 251[3], 324, 353[3], 615.
Joseph I., Kaiser 133, 198.
Josephson, Jac. Axel 618.
Josse (Paris) 516.
Juncá, Manuel 253.
Junyent, Miguel 253.

Kado, Otto (Lit.) 12[1], 144[2, 3] u. ö.
Kadenzen 229; improvisierte 190.
Kahlert, Aug. (D.) 427[1].
Kajanus, Rob. 619.
Kalbeck, M. (Lit.) 434[1].
Kalkbrenner, Christ. 515.
Kantate, bisweilen »Oratorium« genannt 125, 157, 327, 330, 387. Huldigungs- u. Gelegenheits-K. als Vorgänger des weltl. O. 344; Choralkantate 330; Geistl. Solo-K. (Monodie) 55 f.; deutsche Kirchen-K. 155, 167, 159, 327, 346, 350 f., 409; dramatische weltl. K. 462, 488, 541; 549, 552 (Belgien); 557 (Niederlande); 593 (Schottland, Irland); 615 ff. (Skandinavien); s. auch Passion.
Kapsberger, Hieron. 51, 55, 137.
Karl VI., Kaiser 198, 213.
Kauer, Ferd. 401[2].
Kaulbach, W. v. (Maler) 392, 452, 459.
Keferstein (Lit.) 424[1], 445.
Kehl, Joh. Balthas. 372.
Keiser, Reinhard 279, 331, 334, 338, 340 f.
Keller, 427.
Kelleri s. Chellery.
Kelly, Th. A., Lord (Lit.) 232.
Kempe, F. (Lit.) 399.
Kempter, K. 452, 456.
Kerll, Joh. Casp. 36[1], 137, 138.
Kiel, Friedr. 408, 463, 465 f., 468, 478, 697[1], 618.
Kindermann, Erasm. 150.
Kinderoratorien: 487, 546, 549.
King, Alfred 593.
King, Matthew 566.
Kirchentonarten bei Carissimi 75, bei Cés. Franck 542 f.
Kircher, Athan. 57[1], 70.
Kirnberger, J. Phil. 355.
Kjerulf, Halfdan 619.
Klaj (D.) 140, 141[1, 2].
Klein, Aloys 523[1].
Klein, Bernh. 395 ff., 423[2], 448, 457.
Klein, J. L. (Lit.) 26.
Klingemann, Karl (Lit., D.) 302[1], 440 u. ö.
Klopstock, G. Fr. (D.) 134, 167, 282, 361 ff. 366 f., 382, 391, 398, 408.
Klugbardt, Aug. 474.
Knight, Jos. Phil. 574.
Knüpfer, Seb. 152.
Koch, Friedr. E. 389[1], 508, 509, 514.

Koch, C. (Lit.) 396[1].
Kocher, Konr. 356.
Köchel, L. v. (Lit.) 198[1], 203[1, 2], 205, 207[2].
Köhler, Ernst 389[1].
König, Ulrich (D.) 336[1], 341.
Königslöw, J. W. v. 346 ff.
Kolbe, Oskar 452.
Koller, O. (Lit.) 362[1].
Koloratur 190, 192, 223, 224, 226, 231 f., 445.
Konservatorien für Mädchen in Venedig 130, 232, 234 f.; in Neapel 177.
Konzertaufführungen, frühe, von Oratorien 334, 343, 369 f., 380.
Kozeluch, Leop. 178, 250, 384.
Kraus, Benedikt 383.
Kraus, Jos. Martin 356, 363, 372, 617
Krause, Chrstn. Gottfr. (Lit.) 332[2].
Krause, Anton 504.
Krebs, Joh. Gottfr. 372, 374.
Kretzschmar, Herm. (Lit.) 37[1], 71[1], 72[2], 255[1] u. ö.
Kreußer, Georg Ant. 369[3], 371.
Kreutzer, Konradin 395, 452.
Krieger, Joh. Phil. 156, 614.
Krohn, Ilmari (Lit.) 619 u. Anm. 1.
Krug, Arnold 504.
Krug-Waldsee, Jos. 504.
Kühmstedt, Fr. 377, 457.
Kühnau, Joh. Chrstph. 355, 363, 391, 392[1].
Küster, Herm. (Lit.) 445, 495[1], 513[2], Orat.: 427, 429 f., 452, 457, 459.
Kuffner, Chrstph. 392[2].
Kuhnau, Joh. 350.
Kunzen, Adolph Carl 157, 346 ff.
Kunzen, Joh. Paul 345, 351.
Kunzen, Friedr. Ludw. Aemil. 363, 371, 377, 383, 384, 615, 616.

La Barre, Trille 595.
Lachner, Franz 389[1], 452, 454.
Lachnith, W. 515.
Lammers 619.
Lamoureux, Ch. 523, 531.
Lanciani, Flavio 86, 141, 124, 246[4].
Landi, Giuseppe 125.
Landi, Steff. 69.
Lang, Pater Franciscus 138.
Lange, C. (Lit.) 9.
Lange, Sam. de 557, 558.
Lange-Müller, E. 616.
Lasnel, Egidio 223.
Lasso, Orlando di 34, 137.
Latilla, Gaet. 194.
Laudi spirituali, Entstehung 19, Arten 19 ff., Dialog-L. (Contrasto) 21 f., Verwendung in Betsälen 25; Pflege i. Florenz 26; Ausgabe von Razzi 1563: 26; Reform durch Neri 29 f.; Animuccia 33, 36; Ausgaben der Philippiner 33 f.; Motettenlauda 36; Palestrina 36; von Doni verworfen 41; Weiterleben in den Schlußchören 98, 414[1].
Laurelli, Domen. 124.
Laurencin, Graf (Lit.) 169, 170, 212[2].
Laurenti, Angelo Maria — Bartolommeo — Pier Paolo — Lnd. Fil. 246; Niccolo 127, 246.
Laurentini, Franc. (D.) 85.
Lavaine, Ferd. 523.
Lazarini, Sebast. (D.) 93, 124.
Le Beau, Louise Ad. 476.
Lefebure, L. F. H. 515.
Lefebvre, Charles 537 f.
Legrenzi, Giov. 103, 120, 129, 137, 198.
Leichtentritt, H. (Lit.) 70[4].
Lem, Mandrup 615.
Leo, Francesco (?) 187[2].
Leo, Leonardo 174, 178, 187 ff., 206, 214, 240, 246, 321.
Leonhard, Emil 452, 455.
Leopold I., Kaiser 130, 133, 134 f.
Leslie, Henry D. 568.
Lessing, G. Ephr. (D.) 318.
Lesueur, J. Franç. 516 ff., 521, 523 f., 530, 540.
Levi, Eugenia (Lit.) 20.
Liebau, F. W. 452.
Lindley (D.) 382.
Lindpaintner, P. Jos. v. 389[1], 453, 456.
Linley, Thom. 321.
Liszt, Franz 241, 428[3], 458, 468, 480, 497, 501, 530, 549, 562, 583, 602, 606.
Legende v. d. hlg. Elisabeth 430 ff., 355, 451, 461, 472, 528, 529, 545, 549, 552, 563, 618, 619.
Christus 524 ff., 236, 434, 544, 552 597[1], 619.
(Lit.) 430 f., 522[1], 602[1].

Litolff, Henri 478, 522[2].
Liturgische Melodien verwendet, Hasse 220; Mozart 239; Liszt 434, 477, 478, 524 f.; Draeseke 479; Lesueur 517 ff.; Gounod 520 f.; Stanford 582 f.; Perosi 803 f.; Pater Hartmann 808; Bossi 840. S. auch Choral.
Liverati, Giov. 244, 600.
Löhr, Harvey 593.
Löwe, Rudolf (Herausgeber) 146[1].
Loewe, Carl (Lit.) 437[4] u. ö.; Werke: 227, 407, 409—424, 425 u. ö., 440, 445, 448, 452, 457 u. ö., 464, 467, 488, 574[1], 575.
Lolli, Giuseppe 259.
Lonati, C. Ambrogio 144.
Longfellow (D.) 584.
Loronz, Ad. Carl 427, 493, 494, 507 f.
Lorenzo de' Medici 25, 26.
Loreto s. Vittori.
Lortzing, Albert 378, 408.
Lotti, Antonio 180, 178, 197, 202 f., 246, 308[1].
Loyola, Ignatius von 32.
Lucas, Clarence 597.
Ludwig, Otto (D.) 452.
Lullier (Lulier) Lorenzo 88, 117, 127.
Lupresti, Ant. 624.

Mahellini, Teodulo 604.
Mac Dowell, Alex. 598.
Macfarren, Alex. 452, 570 ff.
Mackenzie, Alex. 478, 574, 575 ff., 579, 623.
Maclean, Alex. M. 592.
Maclean, Charles 568.
Maggi (Mailieder) 24.
Maggini, Franc. 124.
Magherini, Gius. Mar. 247.
Mainwaring (Lit.) 313, 258[2], 322[1], 364.
Majo, Franc. 178, 280 f., 334[1].
Makart, H. (Maler) 494, 496.
Malerei u. Plastik, Niederschläge verwandter Strömungen in ihnen, um 1650: 75, 91; um 1700: 182, 258; um 1835 u. später: 392, 416, 482, 432, 459, 471, 494, 496, 587.
Malling, Otto 616.
Manara, Giov. Ant. 103.
Mancinelli, Luigi 563[1].
Mancini, Franc. 194, 206.
Manfredini, Vinc. (Lit.) 243[1].
Mango, Hieron. (?) 600[1].
Mangold, W. A. 427, 453, 456.
Manni (Manno), Agost. 28, 30 ff., 34 f., 38 f. (Rappresentazione), 41 f.
Manns, Aug. 560.
Manry (Paris) 521, 523.
Manzoni, Francesco (D.) 168.
Marazzoli, Marco 54, 55.
Marcello, Bened. 130, 267, 321, 364, 612.
Marchese, Annibale (D.) 163.
Marciano, Giov. (Lit.) 17, 28 ff., 36, 40, 42.
Marcorelli (Marc'Aureli) 45, 83.
Maréchal, Henri 524, 540, 551.
Maria Antonia v. Sachsen 222[1], 226[1].
Marienklagen 9 f., 20, 56, 102, 132, 135.
Marinelli, Gantano 245.
Mariotti, Olindo 604.
Markull, F. W. 452, 458 f.
Marpurg, Fr. W. (Lit.) 258[1, 2], 336, 359[1].
Marraucci, Giac. 245.
Marschner, Heinr. 184, 403, 488, 508.
Marshall, J. (Lit.) 255[1].
Martelli, Simona 117.
Martinez, Marianna 253.
Martini, Giov. Marca 144.
Martini, Padre Giov. Batt. 88, 178; 194, 209.
Marx, A. B. (Lit.) 280[1] u. ö.; Orat., 424, 426, 446, 447 ff., 457, 464.
Masque 129, 311, 258 (*Ester* v. Händel).
Massenet, Jul. 472, 478, 512[1], 524, 528, 534 ff., 545, 548, 572.
Massenzio, Dom. 55.
Massucci, Teod. 54, 56.
Mathieu, Emile 554 f.
Mattei, Stanislav 247.
Mattheson, Joh. (Lit.) 71, 80, 157, 161, 173, 203[1]; Oratorien: 278, 279, 330, 331, 332[1], 334, 335 ff. u. ö.
Matthison-Hansen 616.
Matthisson (D.) 228.
Maugars (Lit.) 47 f., 46, 53, 69, 70.
Maymi, Thomas y 253.

Mayr, Simon 178, 248.
Mazzocchi, Dom. 55, 56, 69, 123, 131 [2].
Mazzocchi, Virgilio 55, 83.
Meder, Valentin 80, 152, 161.
Mees, A. 323 [4], 559 [1], 594 [1].
Méhul, Nic. Et. 241, 471, 518 [2].
Meinardus, Ludw. 427, 452, 460, 463, 467 f., 476, 504, 558, 622.
Meistergesang in Nürnberg 140.
Menantes, Hunold (D.) 6, 327, 328, 329, 336.
Mendelssohn, Arnold 478.
Mendelssohn, Felix 241, 302 [1], 408, 409, 445 [6], 470, 486, 549, 553, 557, 616, 618.
Paulus 436 ff., 266, 330, 400, 401, 405, 407, 425, 429, 441, 443, 446, 448, 457, 471, 480, 514, 516 [1], 562, 596, 619.
Elias 440 ff., 297, 401, 406, 431, 439, 516 [1], 561 f., 596, 620.
Christus 444.
Melani, Aless. 126, 137.
Mellini, Nicc. 248.
Mériel, Paul 521.
Méril, E. du (Lit.) 9.
Mertens, Jos. 548, 549.
Messe, gallikanische des Mittelalters 9; Verhältnis zum Or. bei Lesueur 516 ff.
Messi, Franc. 124.
Metastasio, Pietro (D.) 133, 164, 165 ff., 197, 225, 230, 286, 298, 312, 333 [1], 362, 428, 432.
Meucci, Giov. Vinc. 245.
Meusel, J. (Lit.) 353 [3], 355 [1].
Meyerbeer, Giac. 395, 402, 412.
Miceli (Ital.) 601.
Milano, Franc. da (d'Ardore) 187.
Miller, F. (D.) 286.
Milton, John (D.) 276, 283, 362, 382, 391, 539, 582, 611.
Minato, Niccolo (D.) 129, 132 [4], 267.
Misliweczek, Gius. 236, 237, 248, 251 [3].
Modio, Giov. Batt. (Herausgeber) 34.
Mosca, Luigi 245.
Molique, Bernh. 453, 456, 568 [1].
Monaci, E. (Lit.) 19, 20.
Monari, Clemente 118, 246 [4].
Moniuszko, Stanisl. 622.
Monodien, geistliche, 55 f., traten bisweilen an Stelle der Dialoge 145 f.
Monteventi, Cesare 246.
Monteverdi, Claudio 131 [2], 145.
Monza, Carlo 124.
Moore, Thom. (D.) 489.
Moreira, Leal 254.
Morell, Thom. (D.) 202 [2], 299, 304, 321.
Morlacchi, Franc. 178, 214, 229, 240, 242, 243.
Mosche (Lübeck) 457.
Mosewius (Lit.) 437 [2], 440 [1], 447 [2].
Motette. Dialog-M. des 16. und 17. Jh. 12 ff., 68; in Deutschland 152, 158. Motettenlauda 36.
Mozart, Leopold 356 f.
Mozart, Wolfg. Amad. 157 [2], 178, 184, 213, 216, 225, 226, 227, 237, 247, 340, 325 (Händelbearbeitungen), 388, 412, 434 [1], 561.
Schuldigkeit d. ersten Gebots 359 f.
Davide penitente 238, 391, 515.
Betulia liberata 238 f.
Mühling, A. 350, 362, 427, 453.
Müller, Donat 408, 456.
Müller, Heinr. Fidelis 457, 622.
Müller-Reuter, Th. (Lit.) 435 [1].
Musikfeste, Bedeutung i. d. Gesch. des Oratoriums 319, 394, 397; in England 559 ff.; in Schottland, Irland 593 f.; in Amerika 595. S. auch Händelfeste.
Mystère 7, 141; Wiederbelebung in Frankreich 512 ff. (Lesueur), 524 f. (Liszt), 532 (Massenet); in England: 591; s. auch Dramen, liturgische.

Nancini s. Appolonio.
Nanini, Bernardo 69.
Nasolini, Sebast. 247.
Naumann, Emil 459.
Naumann, Joh. Gottlieb 178, 216, 220, 224, 225, 227 ff., 237, 247, 351, 363, 371, 384, 405 [3], 615, 617.
Naylor, John 593.
Neapolitanische Schule 169 ff.; 118, 120 u. ö.
Negro, A. del (D.) 132, 164.
Nenci, Antonio 245.
Neri, Filippo 6, 19, 27 ff. (Leben, Wirken, Gründung der Congrega-

zione); 29 ff. (Betühungen); Belebung des Laudengesangs 33 ff.
Neruda, Fr. 646.
Neukomm, Sigism. 250, 362, 372, 377, 384, 408 (Or.), 535, 563[1].
Neumeister, Erdmann (D.) 327, 336[2].
Newman, Kardinal (D.) 587.
Niccolini, Gius. 240.
Nicholl, Horace W. 597.
Nicolai, W. F. G. 557, 558.
Niemeyer (D.) 352, 355[1], 364, 423[1].
Nohl, Ludw. (Lit.) 527.
Norlind, Tob. (Lit.) 617[2].
Norman, Ludw. 618.
Novello (Verleger) 563[1].
Nowowieski, Felix 622.
Nub, G. 152.
Nuhn, Friedr. 406.

Oelschläger, Fr. M. 409[2].
Olsen, Ole 619.
Onomatopoeien bei Carissimi 73, bei Casp. Förster 159.
Oper (geistliche, biblische) 40, 241, 257, 321 f.; Rubinsteins: 469 ff., 474; 512 f.; in Italien im 19. Jh. 599 f.; venet. O. 84, 86, 89, 91, 92, 95, 97, 112, 119, 240; französ. O. 112, 113, 114; neapol. O. 169, 171, 174, 177, 233, 240 f.; in Wien 196, 197, 209[1]; Händel's O. s. Händel; in Hamburg: 336; Rolle's »Mus. Dramen« 352; Opernproblem in England 263; romantische O. 394 f.; Opernstil bei Loewe 412, 415, 419 f.; Wagnersche O. (Einfluß) 460 f., 495; Unterschied vom Oratorium 93, 165, 264, 313, 315, 510 ff.; s. auch: Dramen, Devozione, Rappresentazione, Masque.
Oratorium. Erstes Auftauchen des Namens 8, 51; Ableitung 53; Zweck 31 f., 49, 61; Aufführungszeiten 16, 31, 37, 53, 83, 88 f., 102; in Wien 131 f., 213 f.; Ende des 18. Jh. 247; tritt aus d. Kirche ins Konzert 334. — Oratorio latino des 17. Jh. 7 f.; Pflege in Rom 68 ff.; Aufführungspraxis 69; Carissimi 70 ff.; Verfall 84 f.; in Frankreich 87; um 1700 in Italien 124 f.; Oratorio volgare 7; Unterschied v. O. latino 83 ff.; Szenisch (?) aufgeführte 127 f.; in Neapel 169 ff., 241 f.; Deutsches O. in Hamburg usw. 326 ff.; Messias- und Idyllen-O. 360 ff.; Klopstock, Ramler usw. 361 f.; Reaktion gegen Händels O.-Typ. 364 ff.; Weltgerichts-O. 391 ff.; Legenden-O. 406 ff.; Genreszenen im O. 416 f.; Aufleben des Chor-O. 494; Männerchor-O. 423 ff.; Liszt über d. O. 430 f.; Ästhetik des O. um 1840: 445; Weltl. O. in Dtschl. 488 ff.; O. in Frankreich 87, 514 ff.; Belgien und Holland 547 ff.; in England (19. Jh.) 566 ff., Amerika 594 ff.; Italien 599 ff.; Dänemark 614 f.; Schweden 616 f.; Finnland 618 f.; Norwegen 619 f.; Spanien 351, 620 f.; Rußland 621 f.; Polen 622 f.; Böhmen 623 f.; Ungarn 624. S. auch: Dialog, Passion, Mystère, Dramen (lit.), Traumdichtung.
Oratorio centone s. Pasticcio.
Orlandini, Gius. Maria 126, 128.
Ortes, Abbate (Lit.) 221.
Otto, Julius 425.
Ouseley, F. A. G. 568.

Pacchioni, Ant. Maria 117.
Pace, Pietro 15, 61.
Pachelbel, Joh. 604.
Pacieri, Gius. 124.
Pacini, Giov. 600.
Pacius, Friedr. 619.
Paër, Ferd. 178, 236, 238, 243, 600[1].
Paine, John Knowles 597.
Paisiello, Giov. 178, 214, 226, 236 f., 240, 243, 248, 254, 519, 600[1], 622.
Palantrotti, Melch. 69.
Palestrina (Madr. spirit.) 36.
Pallavicini, Steff. (D.) 168, 218.
Pallavicino, Carlo 111 f.
Pampani, Gaet. 195, 251[3].
Pariati, Pietro (D.) 132, 164, 202, 204, 206[2].
Parker, Horace W. 597 f.
Parker, James C. Dun 597.
Parry, Hubert H. 575, 578 ff., 585.
Parry, Joseph 594.
Parsons, B. 593.
Partenio, Giov. Dom. 232.
Pasdeloup, J. E., 523, 541.
Pasquali, Niccolo 323[5].
Pasquetti, G. (Lit.) 68[3] u. ö.
Pasquini, Bernardo 86, 117, 124, 126,

Pasquini, Claudio (D.) 133, 137, 168, 363.
Passcrini, Franc. 117, 126, 137[1].
Passion, ihre Entwickelung anfangs vom O. verschieden 5f., 6[1], 53, 69f.; Passionsspiele 9, 11, 332[1]; Passionslauda 20ff.; Erzählerrolle aus ihr ins O. übergegangen 12; Passions-O. in Italien 99, 101, 120; in Wien 131ff; deutsche, vorbildlich 143, 149; »Passione« des Metastasio 167, 197 (Jommelli), 224 (Schürer), 228 (Naumann) u. ö., 236ff.; orat. Passion in Deutschland 326f., 329, 336, 360, 351, 362ff., 367, 368, 371 (Pass.-Kant. v. Telemann, Graun u. a.), 403 (Spohr), 419 (Loewe), 465 (Kiel), 602ff. (Perosi), 608f. (Hartmann); in Dänemark 614f.; in Schweden 617f.; 622 (Elsner). S. auch Sepolcro.
Pasticcio (Or. centone) im 17. Jh. 126f., im 18. Jh. 239f., aus Händels Oratorien 321.
Patterson, Annie (Lit.) 559[1].
Patzke, (D.) 352.
Pederzuoli, Giov. Batt. 136.
Pepusch, Dr. 263, 617.
Perez, Davide 178, 231, 253.
Perfail, Karl v. 391.
Porgolesi, Giov. Batt. 178, 185ff., 249.
Peri, Jac. 263.
Perosi, Lorenzo, 556, 602ff., 608, 609, 610, 612, 622.
Perotti, Giov. Ag. 178.
Perroni, Giov. 212.
Perry, George 566.
Persuis, L. de 516.
Perti, Giac. Ant. 99, 103, 118, 119f., 121, 126, 127, 137, 178, 198, 246.
Pescetti, Giov. Batt. 178, 247.
Petrodusio, Giorgio 236.
Pfleger, Augustin 161.
Philidor, André D. 514.
Picander (Henrici) (D.) 347.
Picanol, José 252.
Piccini, Nicc. 178, 184, 214, 229f., 241, 615.
Pierné, Gabr. 487, 546f., 597[1].
Pierson, H. Hugh. 568.
Pietismus 139, 327, 331f., 336; in Dänemark 614.
Piloty, K. v. (Maler) 416.
Piombi, A. Fr. 126.
Pioseili, Giov. Batt. 86, 124.
Piovanno, Franc. (Lit.) 85[3], 235[2] u. ö.
Pistocchi, Franc. Ant. 111[2], 118, 119, 126, 246[4].
Piticchio, Franc. 233.
Pitoni, Ottavio 69, 83, 126.
Platania (Familie) 248.
Platz, Wilh. 487.
Pleyel, Ignaz 371.
Pohl, C. F. (Lit.) 329[1], [2], 324[1].
Pohl, R. (D.) 427.
Poissl, Freih. v. 389[1], 454.
Pollaroli, Carlo 118, 119, 127, 129.
Ponchielli, Amilcare 609.
Porpora, Nicc. 178, 199f., 194, 198, 229, 322, 323.
Porsile, Gius. 178, 198, 211f., 252, 253.
Porta, Giov. 232[2], 251[3].
Portogallo, Marc'Antonio 254.
Possin, K. 363, 333.
Prati, Aless. 249[2].
Predieri, Giac. Ces. 103, 129, 125, 246.
Predieri, Giov. Batt. 246.
Predieri, Luca Ant. 178, 198, 212, 213. 246.
Proller, Friedr. (Maler) 496.
Preyer, Gottfr. 401[2], 453.
Prolog, bei Cavalieri 39, 45; bei Carissimi 76; im O. volgare 101; in Deutschland 140; bei C. Foerster 159; Opernprolog als Vorstufe z. welti. O. 311; im englischen O. 577, 584; bei Bossi 641.
Prota, Gius. 183.
Provenzale, Franc. 177, 178, 198.
Psalmodiemanier, im älteren Dialog 69, 617 (Lesueur); 528 (Liszt); 576 (Mackenzie); 605 (Perosi).
Pudor, H. (Lit.) 619.
Pugno, Raoul 54 f.
Puig, Bern. Calvó 621.
Pujol, José 252.
Purcell, Henri 262, 321.

Quagliati, Paolo 33, 48, 69.
Queralt, Francisco 253.
Quilici 248.

Racine (D.) 163, 258[1], 264, 266.
Radiciotti, G. (Lit.) 135[1].

Radoux, Charles 566, 557.
Radoux, Théod. 555, 557.
Raff, Joach. 389[1], 447, 451, 462 f., 563.
Raimondi, Pietro 601 f.
Ramann, Lina (Lit.) 527.
Rameau, J. Phil. 275, 316, 385[2].
Ramler, Fr. Wilh. (D.) 352, 361, 363, 366, 368, 370 ff.
Rappresentazione sacra 11, 22, 24; Nachwirkung derselben 116, 117, 132 f.; R. di anima e di corpo 37 f.; Vorgänger 39[2], 40.
Ravn, C. (Lit.) 614[1].
Razzi, Serafino 26, 33.
Realistik, übertriebene, schädigt den oratorischen Eindruck 511 f., 531, 533 f., 535 f.
Redi, G. N. R. 126[3].
Reger, Max 592.
Reichardt, Joh. Fr. (Lit.) 178, 190[1], 232[2], 368; Orat: 249, 362, 371, 376, 378, 384.
Reinecke, Carl 453, 504, 524[2].
Reinthaler, K. 453.
Reißiger, Gottl. 453, 460.
Reißmann, Aug. 427, 507, 558.
Reiter, Ernst 453.
Religiöse Strömungen. Niederschlag solcher in der Oratorienproduktion, um 1300: 19; im 16. Jh. (Neri) 28; Jesuitismus 32; im 18. Jh. 163 f., 261 f., 367; um 1800 und später 390 f., 406, 418, 484, 487 f.; in Frankreich 521 f., 544; in England 564 f., 587; in Dänemark im 18. Jh. 614; s. auch Pietismus; Jesuiten.
Rellstab, Friedr. (d. Ä.) 378.
Rellstab, Fr. Ludw. (d. J.) 397, 441.
Reutter, Georg (d. J.) 178, 212.
Reynolds, C. T. 598.
Rezitativ; bei Cavalieri 40 f., bei Carissimi 76 f., im O. volgare des 17. Jh. 99 f., im deutschen Dialog 150 f.,, i. d. neapol. Oper 171 f.; Recit. accompagnato 172 f., 188, 193, 207 f., 172, 221 f.; Einschränkung des R. (Ramler) 365; im engl. O. des 19. Jh. 863.
Rheinberger, Jos. 436, 456, 598.
Ricci, Corrado (Lit.) 101[1], 115[2].
Riccieri, Giov. Ant. 120, 246[4].
Riccio, Giov. Batt. 14, 59 f.
Richter, Ferd. Tob. 126, 136, 192.
Richter, Franz Xaver 233.
Richter, J. (Lit.) 152[3].
Riemann, H. (Lit.) 9.
Rinaldo da Capua 185, 194.
Rinuccini (D.) 263.
Ries, Ferdinand 406, 515, 563[1].
Righini, Vinc. 242[1].
Rispoli, Salvatore 241.
Ristori, Cosimo 126, 127.
Ristori, Giov. Alberto 178, 215 f.
Ritter, Christian 617.
Ritter, F. L. (Lit.) 594[1].
Roberts, J. V. 593.
Robson, R. Walker 593.
Rochlitz, Friedr. (Lit.) 229, 399[1], 405[2] u. ö., 445[6], 451.
Rockstro, W. S. 593.
Rodenberg, Jul. (D.) 471[1], 473[1].
Röder, Vinc. 384[2], 454.
Rogers, Roland 593.
Rolle, Christian K. (Lit.) 369.
Rolle, Joh. Heinr. 242[1], 343, 351 ff., 362, 365, 369, 371, 382, 411, 413, 423.
Romaldi, Nicola 124.
Roman, J. H. 617.
Romani, Carlo 601.
Romano, Micheli 17.
Romberg, Andr. 407, 457.
Rondani, Gius. (Lit.) 20[1].
Roquette, Otto (D.) 431 f.
Rosenhain, J. 453.
Rosenmüller, Joh. 152, 157.
Rosetti (Rösler), Fr. A. 372.
Rospigliosi, Kardinal, s. Clemens IX.
Rossi, Camilla de' 203.
Rossi, Francesco 127.
Rossi, Luigi 123.
Rossini, Gioach. 241, 242, 412, 420, 471, 600.
Rostbius, Nicol. 145.
Rotondi, Carlo 124.
Rousseau, J. J. (Lit.) 87, 514[2].
Rubini (D.) 85.
Rubini, G. Franc. 51.
Rubinstein, Anton 241, 456, 468 ff., 479, 480, 495, 535, 663, 648, 621.
Rudhart, Fr. M. (Lit.) 137, 254[3].
Ruè, Miguel 620, 621.
Ruggi, Franc. 245.

Rückert, Fr. (D.) 407, 552.
Rung, Heinr. 616.
Runge, P. (Lit.) 19, 20.
Rungenhagen, Fr. 444[1], 427 ff., 457, 458.
Runze, M. (Lit.) 445[3] u. f.
Rutenher, Charles B. 593.
Ryelandt, Jos. 555 f.

Sacchini, Gasp. 176, 178, 231 f., 254, 621.
Saint-Arod, Pr. 523.
Saint-Saëns, Camille 402[1], 478, 512, 521, 536 f., 540, 548, 562; 597[1], 618; (Lit.) 559[1], 564[2], 565[1].
Sala, Niccolo 245.
Sales, Pompeo 238, 251[5].
Salieri, Ant. 178, 236[3], 243, 343, 363, 384, 391.
Sallecchia, Saverio 248.
Salvayre, G. B. 545[1].
Salviati, M. A. 126[3].
Samuel, Adolphe 555.
Sances, Felice 136.
Sansovino, J. (Lit.) 25.
Santacroce, Ottavio (D.) 124.
Sapio, Gius. (D.) 602[2].
Saratelli, Gius. 262[2].
Sarro, Dom. 124, 194, 206, 246.
Sarti, Gius. 232[2], 240, 254, 615.
Sattler, Heinr. 427.
Sauppe, Chrstn. G. 376.
Sborgi, Gasparo 245.
Scalabrini, Paolo 246, 615.
Scalmani, Gius. 124.
Scalmati, [?] 83.
Scandellus (-i), Ant. 144 f., 149.
Scarlatti, Aless. 83, 116, 125, 126, 127, 137, 177, 178 ff., 183, 198, 312.
Schachner, Rud. 460.
Schauspielmusiken 488, 492.
Schede, Paul 143.
Scheibe, Joh. Ad. (Lit.) 171[1], 172[1] u. ö.; Orat. 371, 372, 375, 644 f.
Schelling (Philosoph) 384[2].
Schering, A. (Lit.) 68[3], 79[1], 108, 120[2].
Schiassi, Gaet. Maria 246.
Schiebt, Joh. Gottfr. 351, 656, 372.
Schick, Bernh. 467[2].
Schiebeler (D.) 343, 366.
Schiedermair, L. (Lit.) 248[2].
Schieferdecker, Joh. Chr. 645.
Schiller, Friedr. v. (D.) 243, 384, 508.
Schindelmeißer, Ludw. 427.
Schindler, A. (Lit.) 396[2].
Schizzi, F. (Lit.) 243[1].
Schlecht, R. (Lit.) 71[1].
Schletterer, H. M. (Lit.) 167[3], 144[3], 250[4]; 456.
Schlettner, Matth. 178, 223.
Schmelzer, Joh. Heinr. 136.
Schmid, O. (Lit.) 220[1].
Schmidt, Siegfr. 376.
Schmidt, Simon 426[2].
Schmitt, Aloys 452, 456.
Schmitthauer, Jos. A. 367.
Schmitz, E. 547[1].
Schneider, Friedr. 692, 397 ff., 404, 407, 406, 422[2], 427, 468, 469, 445, 458, 461, 468, 479, 515, 544, 570.
Schneider, Geo. Abr. 372.
Schneider, Jul. 427.
Schneider, Louis (Lit.) 251[2].
Schneider, Max (Lit.) 334[1], 344[1, 4].
Schnyder v. Wartensee 363.
Schöberlein (Lit.) 144[3], 148[1].
Schrader, Alfred 619.
Schreck, Gustav 476.
Schuback, Jak. 167[1], 345, 355.
Schubart, Dan. (Lit.) 227, 253[2], 355[1].
Schubart, Pastor (D.) 336[2].
Schubert, Franz 453.
Schubiger, A. (Lit.) 9.
Schubring, Pfarrer (D.) 400[1], 427[1], 438[1], 440[2], 480.
Schürer, Joh. Georg 178, 223 f.
Schütz, Heinr. 143, 145, 146 ff., 153, 281, 402, 409, 597[1], 617[2].
Schulakte, oratorische 140, 351, 356.
Schulz, Joh. Pet. Abr. 368, 372, 615.
Schumacher, C. A. v. 468[1].
Schumann, Georg 476 f., 504.
Schumann, Robert 274, 407, 444, 447, 427 (Lutherplan), 426, 436, 445, 447, 458, 488 ff. (*Paradies und Peri*), 549, 551, 553, 557, 616.
Schuster, Jos. 176, 224, 226 f., 384.
Schwalm, Rob. 476.
Schwartz, Rud. 154.
Schwencke, C. F. G. 356.
Sebastiani, Joh. 155, 326.
Sechter, Simon 456[4].
Seidel, Fr. Ludw. 390[2].
Seidel, Heinr. (D.) 398.

Seidelmann, Eugen 389[1].
Seiffert, Max (Lit.) 142[1], 152[2], 153[3], 155[1], 157[3].
Selle, Thomas 152.
Seneca, seine Tragödien im 17. Jh. vorbildlich 94.
Sepolcro, O., in Italien 22, 101, 131; in Wien 131 ff.; im 18. Jh. 367.
Sering, F. W. 457.
Serra, Luis 252.
Serrao, Paolo 601.
Seydelmann, Franz 178, 224, 227.
Seyfried, Ign. v. 241.
Shakespeare, W. (D.) 264, 270.
Shinn, George 593.
Silas, Edw. 568, 569.
Silva, Antonio 254.
Silva, Cordeiro da 254.
Singspiel, Einfluß desselben 371, 377, 388, 511.
Sittard, Jos. (Lit.) 142[1], 334[1] u. ö.
Smart, Henry 574.
Smith, Christopher 320, 323.
Sobolewski, Ed. 452, 458.
Södermann, Aug. Joh. 618.
Solerti, A. (Lit.) 37.
Sollloquien (Meditationes) in der deutschen Passion usw. 232 f.
Sommervogel (Lit.) 692, 85[3], 137[4].
Sonneck, O. (Lit.) 594[1].
Sophokles (D.) 264.
Späth, A. 452, 457.
Spagna, Archangelo (D., Lit.) 3, 16, 40, 41, 46, 51, 52 (gegen Balducci und die Testorolle), 65, 68, 84, 90 (Stoffwahl), 93 ff. (Testo, Dramaturgisches, Dichtungen), 96 (über Chormitwirkung), 99 (Rezitativ), 100 f. (Arie), 123 (über röm. O.-pflege); 327, 407.
Spener, 139 (Collegia pietatis 1669).
Spitta, Phil. (Lit.) 145[3].
Spohr, Louis 232 (Lit.), 372, 399, 403 ff., 423, 438, 445[8], 446, 457, 511, 562, 616, 619.
Spontini, Gasp. 441, 442, 445[8], 513.
Staden, Johann 140[4].
Stadler, Maximil. 391, 393 f., 402, 488.
Stahlknecht (Kantor in Hohenstein) 452.
Stainer, John 574.
Stamignia 83, 124.
Stampiglia, Nunzio (D.) 164; Silvio (D.) 182.
Stanford, Ch. Villiers 575, 582 f.
Stanley, John 320, 323.
Starzer, Jos. 178, 250.
Staudt, Bernh. 132[3].
Steane, Bruce 593.
Stehle, G. Ed. 428[3], 435 f.
Steinhuber (Lit.) 692.
Stelluti, Annibale (D.) 124.
Stenhammar, P. U. 618.
Stenius, A. R. 619.
Stephen, E. 593.
Stewardson, H. W. 593.
Stiehl, K. (Lit.) 155[1], 345[5].
Stölzel, Gottfr. Heinr. 157, 351, 615.
Stollbrock, L. (Lit.) 212[1].
Stolze, H. W. 425.
Stradella, Aless. 69, 83, 107 ff., 117, 124, 259[1], 274.
Straeten, E. van der (Lit.) 547[1, 2].
Strauß, Joseph 453, 456.
Strauß, Richard 588.
Strinati, Malatesta (D.) 93, 124.
Strophenlied bei Carissimi 80; 100; im ital. O. des 17. Jh. 114; Erweiterung zur da Capo Arie 118.
Sullivan, Arth. 575, 581, 583 ff.
Sulzer (Lit.) 174, 368.
Surman, 568.
Surrette, T. W. 593.
Sutor, Wilh. 356.
Svendsen, Joh. 619.
Swieten, Baron van 382, 386.
Symphonieode 544, 546[1].

Tarchi, Angelo 248.
Tarditi, Paolo 69.
Taubert, Otto (Lit.) 443[1].
Tauhner, Anton M. 491[1].
Taylor (D) 404.
Taylor, W. 574.
Tartini, Gius. 247.
Tebaldini, Giov. (Lit.) 247[3]; Orat.: 607.
Telemann, Georg Phil. 157, 276, 278, 329, 334, 336, 341 ff., 362, 367, 371 (Sel. Erwägen), 372, 378, 381 (Tageszeiten), 386, 391, 392, 615, 624[1].
Terradeglias, Dom. 178, 194, 253.
Terziani, Eugenio 600, 601.

Testi, Fulvio (D.) 93, 94.
Testo, s. Erzählerrolle.
Teyber, Anton 372, 391.
To y Sagar, de la 254.
Theilo, Joh. 326.
Thibaut, J. 417.
Thielo, Karl Aug. 615.
Thode, H. (Lit.) 19, 20.
Thoma, Rud. 452.
Thomé, Francis 521, 540.
Thomson (D.) 386.
Tinel, Edg. 548, 552 ff., 556, 587[1], 597[1].
Tode Pastor (D.) 364.
Todi, Luiza 253.
Tomadini, Jacopo 601, 602.
Tommasi, Biagio, 15, 46, 59, 61, Anh. II.
Torelli, Federico 246.
Torelli, Giuseppe 114, 120[2], 137[1].
Torri, Pietro 118, 119, 120, 137, 251[3], 547.
Tosi, Pier Franc. (d. J.) 137, 200 f., 209, 304[1].
Totis, Gius. de (D.) 93, 124.
Tozer, Ferris 593.
Traëtta, Tommaso 233[1], 324.
Tragödie, des Seneca vorbildlich 94; klassische der Italiener 164, 165; der Franzosen 163, 232.
Traumdichtung, oratorische 354 (Rolle), 486 (Fuchs), 586 f. (Elgar).
Trento, Vittorio 600.
Tria, Bernardo 253.
Tricarico, Gius. 136.
Tronsarelli, Ottavio (D.) 123.
Tucher, Freih. v. 417.
Tuckey, William 595.
Türk, Dan. Gottl. 371, 378 f., 423[1].
Typen, charakteristische, im ital. O. des 17. Jh. 98 f.; später 407, 427, 451 f., 494 f.

Ubaldi, Floridio 126[3].
Uber, Herm. 372, 377.
Überlee, Adalb. 466.
Ursini, Lelio (D.) 93, 124.
Uttini, Baldassaro 246.
Uttini, Franc. Ant. 617.

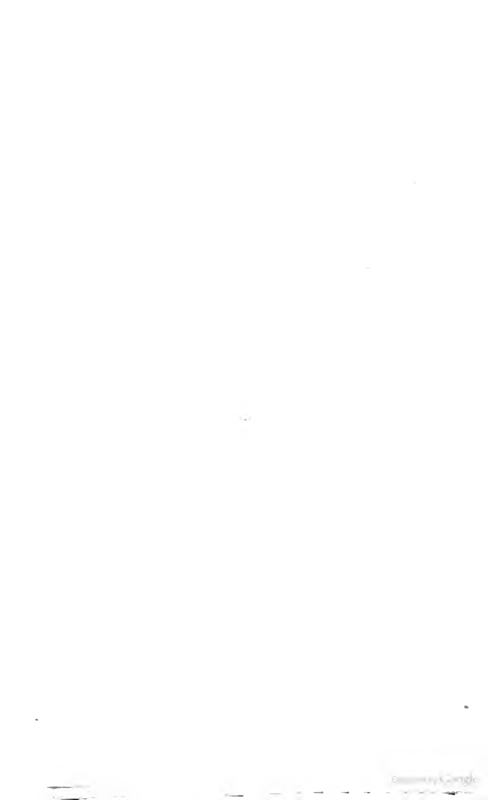
Valentin, K. (Lit.) 334[1], 341[1].
Valle, Pietro della 6, 29, 40, 51, 53, 57.
Vattaso, M. (Lis.) 11.
Vavrinez, Mauritius 624.
Vega, Lope de (D.) 931.
Venetianischer Stil 100, 110, 112, 135; Übergang zum neapolitanischen 100, 118, 197 f.
Veracini, Antonio 126, 127.
Veracini, Franc. Maria 126, 127.
Verdier, Peter 617.
Verhulst, Jean 557.
Verovio, Simone (Verl.) 841.
Vervoitte, Charles 522.
Victoria, Königin von England 567.
Vidal, Paul 478, 540.
Vierling, Georg 429, 493, 494, 495, 501 f., 507.
Vignola, Gius. 126.
Villati, Leop. (D.) 168.
Villeneuvo (Lit.) 170[2].
Vinchioni, C. da Viterbo 86.
Vinci, Leonardo 178, 182 f., 194, 206, 240.
Violino, Carlo del 83.
Violone, Giovanni del 126.
Vitali, Giov. Batt. 103, 106 ff.
Vittori, Loreto 55, 56, 83.
Vivaldi, Antonio 232[2], 233.
Vivarino, Ignazio 16.
Viviani, Bonaventura 126.
Vogel, Emil (Lit.) 36.
Vogler, Abt 375, 395, 617.
Vogt, Joh. 460.
Voigt, W. (Lit.) 331[1].
Volbacb, F. (Lit.) 255[1].
Volkmann, Rob. 458, 624.
Vossius, Isaac (Lit.) 961.

Wagenseil, Chrstpb. 176, 250.
Wagner, E. D. 452.
Wagner, Peter (Lit.) 9.
Wagner, Richard 277, 284, 349, 352, 403, 425 f. (*Liebesmahl*), 430, 433, 450, 451, 460 ff., 470, 472 u. ö. 502 f., 539, 562, 571, 583, 587, 598, 606, 611.
Wait, W. M. 593.
Walford-Davies, H. 591 f.
Wangemann, O. (Lit.) 6, 130[2], 209[3], 228 u. ö.
Weber, Karl Maria v. (Lit.) 98, 184, 243[3], 395[1], 403.
Wechßler, E. (Lit.) 19.

Weckerlin, Jean Bapt. 521.
Weckmann, Matth. 141, 148, 152f., 335, 614, 617.
Wedel, S. 615.
Weigl, Jos. 178, 251, 394, 401².
Weihnachtsoratorien, in Italien im 17. Jh. 51, 53, 125; in Lübeck 142; Schütz 146ff.; Bach 332f.; im 18. Jh. 378ff.; später 425, 478f., 548f. (Lesueur); 540 (in Frankreich); 478f. (in Deutschland); 577 (in England).
Weilen, A. von (Lit.) 130², 199¹ u. ö.
Weinlig, Theod. 370¹, 372.
Weiße, Chrstn. (D.) 388.
Wellesz, E. (Lit.) 213².
Weltliches im biblischen Oratorium; in älteren Dialogen 49; im ital. O. des 17. Jh. 21, 94, 109, 111, 119, 228; später 387, 418, 477, 533f., 572; Geister- und Furienanrufungen 95, 112, 122; s. auch Oratorium, weltliches.
Wennerberg, Gunnar 618.
Wermann, Oskar 478.
Westenholz, Karl A. F. 351, 371, 375, 378f.
Weyse, Chstph. Fr. 616.
Wieland, Chr. M. (D. Lit.) 355¹.
Wiese und Percopo (Lit.) 163.
Williams, C. Lee 593.
Wilsing, Ed. F. 463, 486, 467, 480.
Winckelmann, Joh. Joach. (Aesth.) 315.
Winter, Peter v. 377, 389¹, 454.
Winterfeld, Karl v. (Lit.) 140, 254², 340³ u. ö.
Witt, Franz Xaver (Lit.) 28.
Witt, Friedrich 371, 372, 377.
Wolf, E. (Lit.) 441².
Wolf, Ernst Wilh. 371, 372, 376f., 379¹.
Wolf-Ferrari, Ermanno 597¹, 612f.
Wolff, Julius (D.) 503, 504.
Wolfrum, Phil. 478, 577.
Wood, Henri 593.
Worgan, John 323.
Wotquenne, A. (Lit.) 101¹.
Woyrsch, Felix 478, 509f.

Xavier dos Santos, Luc. 254.

Zachariae, Fr. Wilh. (D.) 341, 361, 363f. 372.
Zarncke, Fr. (Lit.) 327².
Zazzera, Domenico 90.
Zebro, Joh. Thomas 235.
Zelenka, Joh. Dism. 178, 215.
Zelter, Karl Fr. 372, 377, 385, 390, 457f.
Zenger, Max 455f.
Zeno, Apostolo (D.) 133, 182ff., 167, 168, 197, 207, 329, 432.
Zerrahn, Karl 596.
Zeune (D.) 416.
Ziani, Marc'Ant. 137, 197, 198f.
Ziani, Pietro Andrea 178, 197, 312.
Zierau, F. 476.
Zinck, O. F. 351, 355f., 363, 391, 615.
Zingarelli, Nicc. Ant. 178, 240, 241, 243, 245.
Zipoli, Domenico 127.
Zoellner, Carl A. 423².
Zoellner, Heinr. 427, 467².
Zonca, Gius. 251³.
Zoppi, Franc. 621.
Zuccalmaglio, A. W. (Lit.) 444.



Anhang.

I.

Vorrede zu G. Francesco Anerio's Teatro Armonico Spirituale, Roma 1619.

Al P. S. Girolamo, Dottore di S. Chiesa, Et Al B. Filippo Neri.

M' e parso cosa molto ragionevole e conveniente (Gloriosi Campioni di Christo) che dovendo uscir fuori alla stampa il presente Theatro hiemale de gli Evangelii, et Historie della sacra scrittura, e delle lodi di tutti i Santi ultimamẽte composto in Musica dal R. Sig. Gio. Francesco Anerio à una instãza, per servitio del vostro Oratorio; sotto li vostri felicissimi e santissimi nomi, per render à voi in parte (Avvocati, e Protettori miei) la debbita ricognitione della molta osservanza e devotione che vi devo; Et ciò molto bene à voi primieramente si conviene Girolamo santo, per haver rice[v]uto e conservato in casa vostra per spatio di trenta tre anni il B. Filippo Neri, dove (mediante l'intercessione vostra) pervenne à cosi eminente grado di Santità, che non senza meraviglia e stupore si possono raccontar le sue operationi. Et à voi (B. Filippo), per haver sotto la sua protettione in detta casa fatto opere tanto Heroiche e segnalate, che la riforma de costumi di molti fedeli si puol dir con verità haver da voi in buona parte ha[v]uto principio. Mezzo più facile e più efficace non potea ritrovarsi per tirar l'anime al perfetto amore e timor d'Iddio, che con quotidiani ragionamenti familiari, e santi fargli conoscere la bruttezza del peccato, le pene dell' inferno, la bellezza delle anime beate, et il premio dell' eterna gloria, et in questo modo ridotte a penetenza introdurle alla frequenza de santissimi Sacramenti, et all' esercitio delle opere della misericordia. Questo eseguiste voi B. Filippo, così inspirato da S. D. Maestà con dar principio in detta casa all' Oratorio, onde poi fondaste quello delli M. R. P. della Vallicella sotto il nome della Congregatione dell' Oratorio, il quali hoggi più che mai fiorisce con santissimo progresso, et universal profitto; Et anco hebbero principio li M. R. P. Girolimini di Napoli, li quali dalla vostra casa Girolamo santo presero il nome, e da voi Filippo l'Oratorio. Et per ottener voi tanto più facilmente il desiato intenti, e per tirare con un dolce inganno i peccatori alli esercitii santi dell' Oratorio, v'introduceste la Musica con procurar che si cantassero cose volgari e devote, acciò (allettate le genti del canto, e dall' affettuose parole) tanto più si disponessero al profitto spirituale; Nè fù vano il vostro pensiero, poi che venendo alcuni talvolta all' Oratorio solo per udir la Musica, restando poi inteneriti

e presi da i sermoni, e da altri esercitii santi che vi si fanno, sono divenuti gran servi d'Iddio. La onde, havendo io visto il gran profitto proceduto anco dalla Musica per haver frequentato successivamente per spatio di anni quarantacinque [also seit 1574] ambidue questi Oratorii, ho voluto in compagnia del sopradetto Reverendo Compositore entrar à parte del merito con farne partecipi col mezzo delle Stampe quelli Oratorii, che cosi in Roma, come fuori sono eretti à similitudine di questi, et anco quelle persone come Regulari, et altre, alle quali non è concesso per l'obedienza di potervi andare. Ricevete dunque Girolamo Santo il debbil affetto d'un indegno Sacerdote della vostra casa, e voi B. Filippo l'animo pronto à servir il vostro Santo Oratorio pretendendo in ciò solo mediãte ca misericordia di S. D. Maestà e l'intercessioni vostre potervi eternamente godere nel bellissimo Theatro del Paradiso. Dalla vostra casa detta di S. Girolamo della Charità in Roma il dì 1. Novembre 1619.

Vostro minimo, et humilissimo servo

Horatio Griffi.

Dialogo della Samaritana.

Aus G. Fr. Ancrio's »Teatro armonico spirituale«. Rom 1619.

Chor (à 6):

Sedea lasso Giesù sopra d'un fonte,
Quand' ecco di Samaria
Avventurata donna venir col' vaso
A prender l'acqua.
Ond' egli con quelle sue parole
Che fea tranquillo
Il mar, placidi i venti,
Proruppe in tali accenti:

Jesus (Basso):

Dammi da bere, o donna, che stanco sono
E sitibondo il Core,
Tengo nel petto à si cocente ardore.

Samariterin (Sopran):

Io son Gentile,
Tù Galileo,
Io di Samaria
E tù Giudeo.
Hor come dunque
Fuor del dovere
Da me nemica
Chiedi da bere?

Jesus:

Se tu sapessi, o donna,
Che cosa hor vedi e con chi parli adesso,
Certi vedresti espresso
Un altro fonte in questa mia persona.
Che felice colui
Ch'attuffar vi potesse i labbri sui!
Io tengo un acqua viva,
Che d'ogni morte è priva.

Samariterin:

Non hai vaso, Signore,
E vuoi trar fuore
Un acqua viva
Di morte priva?

Jesus:

Perenne un fonte
D'acque celesti
Tengo nel petto,
Che se bevesti,
Sete in eterno
Non sentiresti.

Samaritcrin:

Dammi, Signore,
Questo sacro licore,
Ond' io non deggia
Più tornarc à questo
Fonte molesto.

Chor (à 6):

Hor non sentite,
Come una donna
Chiede da bere,
Che non vorebbe
Più sete havere!
E noi, ch' habbiamo
Così bel fonte
Nel qual potiamo
Tuffar la fronte,
Per le cisterne,
Tutte ripiene
Di secche arene,
Andeam' cercando
Per ogni intorno
L'acque del mondo
La notte e'l giorno,
E miseri che siamo
Non le troviamo.

à 4:

Hor lasciam l'acque torbide,
L'acque fangose e morbide,
L'onda del mondo sucida,
Per l'acqua chiara e lucida
Della divina gratia,
Che 'l cor riempe e satia.

à 6:

L'alma contenta giubili
Nei beni eterni e stabili
Con nodi indissolubili
E modi interminabili.
E tu porgi, ò Giesù, porgi, ò Signore,
L'acqua della tua gratia al nostro
core.

La Conversione di S. Paolo.

Gio. Fr. Anerio.

(Aus »Teatro Armonico Spirituale«, Rom 1619.)

Tenore (Solo): Eccone al gran Damasco ove ei stanza di nimico voler di fè mentita gente, ch'al nostro Dio fuor d'ogni usanza manca di legge, e vuol tener sua vita à più mirabil fede, à più possanza del nostro gran maestro.
E ciò v'invita forti guerrier quivi à restar il piede
Per diffender l'onor salvar la fede.

Saul (Ten.): Hor con il poter vostro e l'ardir mio
Spero far strage sanguinosa e fiera
Di tutti quelli, che credon' quel Dio
Di vergin donna nato e la più vera
Legge di Moise hanno in oblio.
E vogliam con la sua far ch'ella pera,
Ch'in guiderdone il padrimonio espresso
Vostro sarà, vi donerò me stesso.

Choro II (à 4): Eccone pronti ad ogni tuo commando,
Pien di forza e d'ardire
In un stesso voler anco à morire.

Saul: Ciò tutto veder parmi hor che s'abbada.
Sù, sù forti guerrieri,
Stringete i ferri
Luminosi e fieri.

Choro I, II (à 8): Ecco l'effetto Saulo
Segno puro e sincero
Del' ardir nostro e vero.
Stà pur sicuro e certo,
Che dei Christian
La morte sarà il merto,
Quando in estrano lor
Per rabbia e rio
Gli farem bestemmiar
Christo lor Dio.

Saul: Resta pago il desio.
Al tocco, al bando,
Di trombe e di tambur fate eseguire
Le vostre voglie, e disponete quando
Vi piace l'ardir nostro, e di ferire
Non restate ciascun che vi contenda.
Se però del suo error non fesse emenda.

Combattimento: Simphonia (à 5, Cornetto alla alta, 2 Violini, Tiorba, Basso, Organo).

Choro I, II (à 8): Potenti guerrieri,
Uniti siam' fieri,
E il popol ardito
Piegato e ferito
Lasciamo e rendiamo
Quei tutto occidiamo,
Che sprezzan le leggi,
Che sbeffan i pregi
Con gloria e ardire
Del nostro gran Sire.

(Simphonia [wie oben]).

Voce Basso solo): O Saulo, o Saulo, mio persecutore!
E perche mi perseguiti si fiero?

Saul: Qual voce od'io? Ov' è? Chi sei Signore,
Che m'hai fatto si vil di tanto alfiero?

Voce: Son quel Giesù, quel Nazaren ch'amore
Piago si che fra te cangia pensiero.

Saul: Che mi vuoi far Signore?
Ecco m'inchino humil e pronto al tuo voler divino.

Voce: Levati sù, scaccia la voglia insana,
Ch'ingombra il petto tuo.
O mio diletto Saulo, questa vana
Sue voglia ch'hor t'ingombra il nobil petto,
Ti farà guida alla tartarea tana,
Se non togli da te si vano affetto.
E se lo togli entro in Damasco, amico,
Che troverai ch'è ver quel ch'io ti dico.

Choro I, II: Qual subito accidente,
E qual del Cielo è stato?
Subito tuono e subito terrore?
E chi le forze hà tratto
Togliendoci il vigore
Proprio che morti e stinti
N'ha tutti in terra e senz' altr' arme estinti?

Soprano I, II (Solo): Certo che divin raggio di quel regno
E stato, e quel gran Dio,
Al cui oltraggio rio,
Cerchiam' di far n'ha dato un cotal segno.

Tenore (Solo): Ma Saulo non risorge, & esser morto
Al tutto parmi, il non vederlo punto,
Ne respirar ne palpitar il polso.

Choro I, II: Fia ben che qui indisparte
Lo portiam fin che torni à star con noi
L'anima primo offitio ai membri suoi.

Basso (Solo): Anania fedel! Senti il mio detto:
Cerca in casa di Giuda, ch'ivi tiene
Un servo à me carissimo e diletto,
Il cui nome di Saulo hora ritiene.

Anania (Ten.): Non è questo Signor quel' ch'in effetto
Contra del popolo tuo rabbioso viene?
E dal prencipe suo non hebbe ardire
Di far della tua fede ogn' huom morire?

Basso: Và pur che quel gran foco e tanta speme
E hor tutto timore e tutto giaccio;
Và pur che del mio amor tanto gli preme
Che quanto ei si consuma io lo disfaccio.
Và pur che'l petto suo sospira e geme
Tanto d'ogni ben lo sodisfaccio.
Và pur che sopra ogn' altro in mia magione
L'ho fatto santo vaso d'elettione.

Choro I (à 4): Diam segno al mondo
Del gaudio che sente
Hoggi il cor universo
Per lo spirto converso
Al' angelica gente
Ch'a d'accor quello han si
Le voglie intente.

Anania: Saulo fratello amato!
Il gran Signore mi manda.
Quel Giesù humanato,
Che t'apparve commanda.
Che vedin' gl'occhi tuoi,
Luce de' lumi suoi.

Paolo: Questo Giesù mio Dio?
Crucifisso e piagato?
Lo confesso e cred'io,
Da morte suscitato
Per ricondur su noi
Nei santi regni suoi.

Choro I (à 4): O meraviglie nove!
Non è questo colui
Che dannegiava altrui
Che chiamava tal nome?
E d'onde nasce e chi l'ha vinto
E come e hor di vil Signore
Fatto dominatore?

Paolo: Schiera d'anime elette
Da battaglia mondana
Ad altra vita
Il buon Giesù n'invita.
In lui mirate,
Di lui bramate,
Di lui godete!
Che poi sarrete ove di saettar piglia diletto
Il divin sguardo all' amoroso petto.

Qui sonino l'Instromenti.

Choro I, II: Al Ciel gradita stanza
Riteniam' i voleri,
Le speranze e i pensieri,
E sia premio del core
Quell' eterno Signore.

Schlußrezitativ und Arie des Simpliciano aus »La Conversione di S. Agostino«.

Dichtung von Maria Antonia von Sachsen (Musik von J. A. Hasse, 1750).

. . . . Alme infelici,
Che del peccato ancor portare il peso,
La clemenza adorate del vostro Redentore.
Ei vi propone Agostino in esempio.
Egli soccorre ogn'alma, che da vero
Brama vincer se stessa. A lui correte,
Senz' indugiar. D'un suo pietoso sguardo
Degno non è, chi al pentimento è tardo.
A Dio ritornate, lasciate l'errore,
Lo merta amore che a voi dimostrò.
Vi brama beate, vi chiama alla vita,
La strada smarrita col sangue ei segnò.

Francesco Balducci: La Fede[1].

Oratorio.

Parte prima.

Historia.

Havea l'antico Abramo
Da l'infecondo fianco
Impetrato à la fine
La disperata prole.
Vedeasi il ricco germe
De la mirabil pianta
Stender non anco adulto i rami à l'aura.
E vi piovea sù l'odorato stelo
Le suo rugiade inamorato il Cielo.
Aprian de la Bellezza
Nel giovinetto Isacche i primi fiori.
Vi correano à gli odori
Le Verginelle Hebree,
E'n cotai note, carolando insieme,
Uscia del cor la conceputa speme.

Choro di Vergini.

Seppe al fin di grembo al Verno
Aprir fiore,
Che di odore
Empie il Ciel, la Terra, e l'onda.
Vide pur nel giro alterno
Di sue Stelle
Israelle
Germogliar pianta infeconda.

Fuor di speme, orba di figli
Si giacea
Quell' Hebrea,
Cui sua prole il Ciel destina.
Oh del Ciel chiusi consigli!
Chiuso Ventre
In quel mentre
Partoriane alta ruina.

Ma quel Dio, che d'una selce
Trar può l'onde;
Che confonde
Il saver d'humana Mente:
Che fiorir l'arida Felce
Far potrebbe;
Ch' egli è pio quanto possante.

Dopo notte atra di duolo
Spuntò fuori
Sù gli Albori
Dirugiade humido il Giglio.
Fior si bel non have il suolo
De' Sabei.
Ecco Hebrei,
Steril Madre allatta il Figlio.

Seppe al fin di grembo al Verno &c.

Historia.

Di così nobil parto
Oh qual ne già fastosa
La genitrice antica,
Givano à lei seconde
Le Madri più feconde
Per si nobil pertato,
Nè s'incolpava di lentezza il fato.
Vedea di giorno in giorno
Stabilirsi il sostegno
Il vecchio Padre in sù l'età cadente.
Adempivansi i Voti
De' Popoli divoti:
E nel crescer di lui, crescea la speme:
Di veder nel suo seme
Nascer nuova progenie: in tutto spenti
Gli etherei sdegni: e benedir le genti.

Haveva intanto homai sei volte, e sette
Sù l'arenoso lido
Arrischiato i suoi nidi
Prodigioso Augello,
Che fà de' propri figli anzi, che nati
Con portentosa fede arbitra l'onda;
Ed' altrettante havea
La Rondin peregrina
Fatta Vela de l'ala,
Solcati i mari, e con pennuta prora
Approdate le rive
Di più tepido Clima:
Da che 'l fanciullo illustre
Sotto propizie Stelle
Bevv' il prim' aere, e aperse i lumi al giorno.

[1] Aus *Le Rime del Signor Francesco Balducci.* Parte seconda. In Roma. Per il Mancifi, 1646. Exemplar Bibl. Nazionale, Florenz.

E già facea ritorno
Del bellissimo Infante il dì natale
Allhor, che 'l Padre Abramo
Per honorar le mense
Di quel giorno festivo,
Chiamò tutto giulivo
Di sua nobil famiglia i più robusti,
Che cercasser le selve
A rintracciar le Belve
Ne' più chiusi covili.

Abramo.

Ite dunque (dicea) veloci, e destri
Cingete i luoghi alpestri ove s' estolle
Il più vicino colle: ivi la selva
Darà più d'una Belva: ivi s'appiatta
Spesso in cespuglio, ò fratta
L' astuta Volpe; e i timorosi Lepri,
Traccisi pure trà' più folti Vepri
L' Histrice armato di spinose punte

Ch' è l'arcier de le selve: hà quel' alpestre
Giogo spesso il silvestre
Capro ascensor di rupi, e la Camozza
Lascisi poi la sozza
Belva, che setolosa inaspra il dorso,
Ed arma il morso di lunato dente.

Historia.

Ed ecco in questo dir turba fremente
Di Cacciator, che presta
Per la seguente Aurora
Gli usati ordigni appresta.
Chi rivede i lacciuoli, e chi le reti:
Chi le saette, e l'arco.
Chi 'l lungo spiedo aguzza.
Altri cura le lasse
De levrier più veloci:
Chi de 'taciti Cani
L'esploratrice torma
Ma par che l'Alba oltre l'usato dorma.

Choro di Savi.

Oh fallaci disegni
De' miseri Mortali!
Quanto poco gl'ingegni
Da terra ergono l'ali!

Fin che gli strali
Non isprigioni
Cava faretra:
Fin, che per l'etra
Non batta l'ali
Cruda saetta,
Huom non l'aspetta.
Sol quando giunge,
Sol quando punge,
Sentosi i mali.
O fallaci disegni &c.
Ma non sempre à portar colpi le thali
Là sù spada s' impugna, arco si tende.
Pur fansi à noi, come di schermo ignudi,
Quanto previsti men, tanto più erudi.

Parte Seconda.

Historia.

Era la Notte: e del sidereo giro
Il più sublime havea:
E homai da l'alto rapida scendea
Co' suoi destrieri alati;
Quando la man che ne dispensa i fati,
Volle con ardua prova
Cimentar ne la fede
Il più santo infra gli huomini, e 'l più giusto.

Havea posato il fianco
Al tramontar del Die
Il vecchio Abramo: e sù le membra antiche
Havean chiamato il sonno
Le diurne fatiche:
Quando fra l'ombre, del silenzio amiche,
La voce del Potente
Chiamollo: ed ei repente
Eccomi, disse: e al gran precetto aprìo
L'orecchie: e non morìo.

Togli, disse, il tuo Figlio
Unico, il qual sì forte
Fin' hora amasti, il tuo diletto Isacche:
Ed à mè di tua mano
Sù la cima d'un Monte,
Che mostrerotti in pria
Offrilo in holocausto.

Abramo.

Signor, dite da senno?
Isac al vostro Abramo
In Vittima chiedete!
E'l figlio, che pur' hora
Daste à povera Madre,
Hora glie l'uccidete!
E veder sosterrete i vostri Altari
D'humano sangue aspersi!
Quanto havranno à dolersi
Gl'infelici Parenti;
Nel cui seme dicesti
Di benedir le Genti!

Historia.

Udì l'arduo precetto
Il Santo Veglio, e sorse.
Munì subito il petto
De l'arme che gli porse
L'inespugnabil fede.
Già con rapido piede
Sovra la carne, onde temea l'insulto
Calcò gli affetti, ed acchetò il tumulto.
Sceltosi poich' egli hebbe
Di sua nobil famiglia
Uno di canuta, chioma,
E un' Asinel da soma,
A' svegliar si condusse
Il fanciul che dormia
Sovra un eburneo letto.

Dormiasi il giovinetto,
Di quel sonno soave,
Che di nettar le membra humido irrora
Sul venir de l'Aurora.
E già co' primi Albòri
Inaffiavano i fiori
De le tenere guance
Tepidette, sudori
Che ruggiade parean d'Alba che piange.
Forse in presagio, e duol predisse. Ahi quanto
Da presso hà 'l riso de' mortali il pianto!

Giunto adunque à quel letto,
Ove giaceasi il figlio,
Fisò nel fanciulletto
Pria, che destarlo, il ciglio;
E di novo in periglio
L'anima, ancor. che forte,
Trovossi: e' n sù le porte
Sentì 'l nemico, e ne provò l'assalto.
Tra i recinti del petto
Tumultuò l'affetto.
Debellato poc' anzi: et in soccorso
Dell' offesa Natura
Fù per venir' il pianto
Non chiamato sù gli occhi.
Ma con provida mano
Ne'l rispinse il rigore:
E gir le vene amare
Ad inondar sù'l core.

E tornato il sereno
A la rugosa fronte,
C'havean carco di nubi
Le procelle de l'Alma;
Isvegliò l'innocente.
Che tantosto, ch' egli hebbe
Isacciato da gli occhi
Con le dita di rose
Le reliquie del sonno;
Coverse de que' lini
Le pargolette membra,
C'havea di propria mano
La sua tenera Madre
Tratto à fila, et intesto.
Poscia avvoltosi intorno
Le preziose lane,
C'havean bevuto il sangue
De le Sidonie Conche; e al piede eburno
Allacciato il Coturno,
Si pose in via col Padre
Per vie molli di brine
Sù l'hore mattutine.

E tù dormi sicura
Povera Madre, e posi?
E una fatal paura
Non turba i tuoi riposi?
Oh se veder potessi à qual periglio
Se ne corre il tuo figlio;
Misera! il fanciulletto
Che pendeati dal petto,
E' n parte. ove gli pende
Micidial coltello
Sù l'honorata testa.
Gli havestù dati almen quand' eri desta
Gli ultimi amplessi. oh Dio!

E quando 'l fanciulletto
Da la paterna soglia
Col manco piè per non tornare uscio,
N'havessi havuto almen l'ultimo à
Dio.
Misera! quella mano
Che lo ti diè si tardi,
Sì per tempo tel' fura.
E tù dormi sicura
Povera Madre, e posi?
E una fatal paura
Non turba i tuoi riposi?

Cotai pensier volgea
Sù l'andar, che facea
L'Anima combattuta ancor, che forte.
Visto in tanto due volte havea le
porte
Aprir da l'Alba in Oriente al Giorno;
Et altrettante poi
Chiuderle in Occidente
Le pallid' ombre, e la stellata Notte.
Quando levato il guardo
A' le cime de' Monti,

C'havea d'intorno, vide il gioge amare
Iticoverto di Mirra.
Sentì tosto il mistero
Il Santo Veglio: e volto
A' que' duo de suoi servi,
C' havea da presso, e' disse.

Abramo.

Rimanetevi entrambi
In un con l'Asinello
In questa falda, mentre in ver le
cime
Più spedite del monte
Affretterem le piante: ed' ambo poi
Adorato c' havremo
Attendete il ritorno.

Historia.

Sì disse il Santo, e gli odorati rami,
Ch' à fabricarne il rogo
Recisi havea ne la vicina selva
Stretti in fascio, ripose
Sù le tenere spalle
Del fanciullo innocente,
Che con passo ineguale
Già per l'arduo de' monti
Col Padre, che portava
Ne la destra il coltello,
E ne la manca il foco.
E di già l'erta cima era di poco
Spazio lontana, quando
Il fanciul, ch' anelava
Sotto l' gran fascio nel camino
alpestro,
Posossi: e mentre à respirar sedea
Così al Padre dicea:

Isac.

Padre, i 'ben veggio il foco,
Che in man vi splende, e l' esca,
Che questa incisa selva
E' per dare à le fiamme;
Pur non veggio la Belva,
Che svenata dal ferro
S' habbia cadendo a 'mporporar gli
Altari.

Choro.

Ahi che chiedi
Fanciulletto
Semplicetto?
Ahi non vedi
Come fiedi
Al tuo tenero Padre
E le viscere, e 'l petto?

Per tè stretto
Quel ferro ignudo:
Nè farti scudo
Può la pietà.
Colpo cadrà
Ne le tue vene,
Ch' à sugger viene
Al feritor più, ch' al ferito il sangue
Hoggi vedrassi il Sacerdote e sangue.
De la vittima à piedi.
Ahi, che chiedi, &c.

Sentiosi à quel detto
Con tutto, che forte
Iscuoter' il petto
Per mano dar morte.

La Carne che tutta
Poc' anzi cadeo,
In fervida lutta,
Fè sorger 'Antheo.

Ma 'l forte da terra
Levatolo in alto,
Con l' ultimo assalto
Diè fine à la guerra.

Abramo.

Quel Gran Dio, disse poi, che Cielo, e Terra
Crear seppe di nulla,
Saprà, figlio, i suoi Altari
Provedersi di Vittima, hora al peso
Del tuo fascio sottentra, e sù per l' alto
Di quest' aspro sentiero
Meco insieme ten' poggia, ove ti chiama
A gran cose il Gran Dio.

Historia.

Così mossero entrambi
A' fornir' il viaggio
De l'erto giogo: e giunti in sù la cima,
Cui dilatava in giro herboso prato,
Sgravò le terga de' portati rami
Il fanciullo anelante.
E 'l sollecito Veglio
Prese di vive Selci,
E di duri macigni
A' fabricar l' Altare:
La cui fronte volgea
A' rimirar l' Aurora,
Che 'n quel punto sorgea.
E composta di rami
La trista Pira, à se chiamossi il figlio:
E à lui l' alto consiglio,
Che nel cupo del petto
Chiuder fin à quell' hora il cor soffrio,
In cotai detti aprio.

Abramo.

O dell' antico fianco
D' una Madre infeconda
Nato a forza di Voti:
Sospirato sostegne
De la mia età cadente:
Che quando del mio giorno
Era presso che giunta
La sera, hebbi dal Cielo
Veder de' tuoi natali
La desiata Aurora.
Sai ben tù qual fin hora
Sia tù stato del core
Cura fervida, e calda.
Sai, che quando 'l Dì gela, e quando scalda,
Quando son pigre, e quando fuggon l' hore,
Certo desio maggiore
Giamai l' Alma non hebbe.
Che di vederti adulto
Ne gli anni: in tuo retaggio
Disegnati gli acquisti.
Ma fur disegni humani.
Assai più nobil sorte
Ti destinano i fati,
A quel, che di sua mente
Nel più chiuso de l' ombre Angel m' aprio.
Vuole, ò figlio, il Gran Dio
Che tè datomi in sorte
Quando meno potea farlo Natura,
Prevenendo Natura, à lui ti renda;
E'n questo luogo à punta:
Destinato à gli Altari
Da prima, onde le prime al Ciel saliro
Pur di fumi Sabei nubi odorate.
Sostieni hor, generoso,
Esser' à honor di lui,
Da la cui mano havesti essere, e Vita,
Vittima de' suoi Altari:
Forse in presagio à le future Genti
Di più degno holocausto,
Ne di chiuder ti dolga avanti à gli anni,
Figliuol mio, quella Vita
Che tù, nato mortale, anco dovevi
In tributo à Natura
Che non è brieve il corso
Di colui, che veloce
In suo stadio fatale, ov' altri anela,
A' pena steso 'l piè, tocchi la meta.

Historia.

Volea più dir: ma 'l figlio
Non men, che 'l Padre, armato
Di fortezza, e di fede,
Gio con sicuro piede
A' ncontrar' il periglio
Disse: Isac, ò Padre, il volere
Di voi, non che de' Numi
(Da che nascer di Voi,

Per mia nobil Ventura il Ciel m'hà
dato,
Dee valermi di fato.

Historia.

Ne prieghi altri il magnanimo sofferse.
E 'l corpo, e l' Alma in sacrificio
offerse.
Già spogliato le membra
Ascende il duro Altare, in tutto
ignudo
A l'ingiurie de l'aure.
E chinato 'l ginocchio
Sù i tristi rami, attende
Di sacra mano il colpo.
Ma 'l Sacerdote austero
Ne la Vittima humile
Cauto vuol di Natura
Prevenir co' legami
Gl' involuntarij moti, e la man porse
A' un canape, che forse havea legato
Il' fascio. Unia tanti misteri il fato.

Era aperto il Theatro
Del Ciclo, e spettatori
Mentre la Terra un si grand' atto
offrio,
Eran gli Angioli e Dio.

Stava un' Angel sù l'ali
A' vietar il periglio
De l' offerto fanciullo.

E già 'mpugnato havea
Il coltello la mano, e già scendea
Il colpo; quando rapido, e veloce
A' percoter l' orecchie,
Ad arrestar la mano
Fù la mano, e la voce.
E senza far di sangue il suol ver-
miglio
Il Padre de le Genti
Si restò Padre, e fu immolato il figlio.

II.

LAUDA „Benedetto sia lo giorno"

aus „Il primo libro delle Laudi spirituali" Roma, 1563.

Giov. Animuccia.

Sopr. Alt. Ten. Bass.
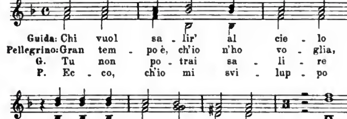
Be-ne-det-to sia lo gior-no A-mor che m'il-lu-mi-na-sti
Con lo tuo dol-ce toc-ca-te lo cor tu mi ri-for-ma-sti
Hor mi-sen-to con-su-ma-re per lo don che mi do-na-sti
Oi-me Je-su, oi-me l'a-mor mi string' oi-me
oi-me Je-su, oi-me l'a-mor mi string' oi-me.
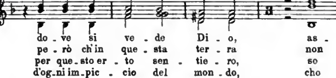
*) Alt im Original ed.
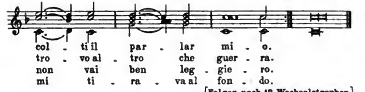


DIALOGO: Guida e Pellegrino

aus „Il terzo libro delle Laudi spirituali“ (1577).
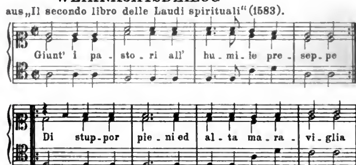




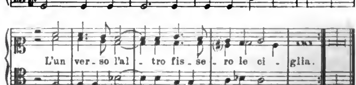


[Folgen noch 12 Wechselstrophen.]

WEIHNACHTSDIALOG

aus „Il secondo libro delle Laudi spirituali“ (1583).





1. Nell' apparir del sempiterno Sole
Ch'à mezza notte più riluce intorno
Che l'altro non faria die mezzo giorno.

2. Cantaron gloria gli Angioli nel Cielo
Et meritan udir si dolc' acenti
Pastori che guardavano gl'Armenti.

3. Onde là verso l'humile Bethlemme
Preson la via dicendo: Andiamo un tratto
Et si vederem' questo mirabil fatto.

4. Quivi trovarò in vili panni advolto
Il fanciul con Gioseffe, et con Maria
O benedetta et nobil compagnia.

5. Giunti i Pastori all' humile presepe
Di stuppor pieni et d'alta maraviglia
L'un, verso l'altro fissero le ciglia.

6. Poi cominciarono vicinnevolmente
Con boscareccie e semplice parole
Lieti à cantar fin che nascesi il Sole.

7. ℣. Jo, dicea l'uno, alla Cappanna mia
Vorrei condurlo ch'è lontana poco
Dove, ne cibo mancherà, ne foco.

8. ℟. Jo, dicea l'altro, alla Citta regale
Con frettolosi passi porterollo
Stretto alle braccia, et attacato al Collo.

9. ℣. Jo mi vò le picciol' mani in seno
Et col fiato scaldar le membra sue
Me che non scalda l'asinello ol' bue.

10. ℟. Et lo vò pianger si dirottamente
Ch'empia di calde lachrime un' catino
Dove si bagni il tenero bambino.

11. ℣. Jo vò tuor meco, un poco desto fieno
Ch'è qui d'intorno e non havro paura
D'orso ò di lupo ò d'altra ria ventura.

[Folgen noch 5 Strophen.]

DIALOGO (Die Vertreibung aus dem Paradiese)
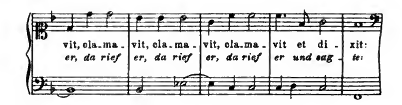
aus Il primo libro de'sacri fiori. Venedig, 1611.

Biasio Tommasi.

[Historia]

Dum de - am - bu - la - ret do - mi - nus in Pa - ra - di -
*) *Alß nun Gott der Herr ging in den Pa - ra - die - ses - Gar -*
Organo.

sum ad Au - ram post me - ri - di - em cla - ma -
ten, da der Tag küh - ler wor - den war, da rief
(6) 6
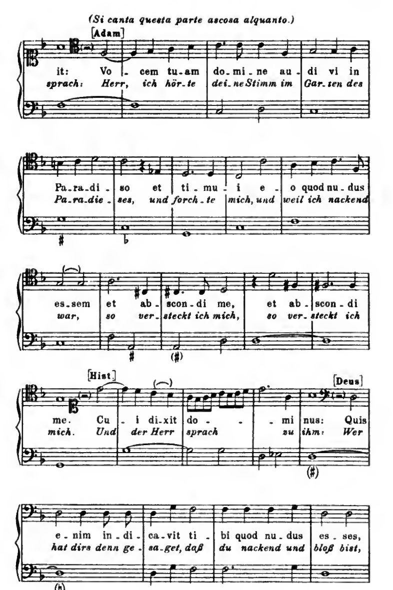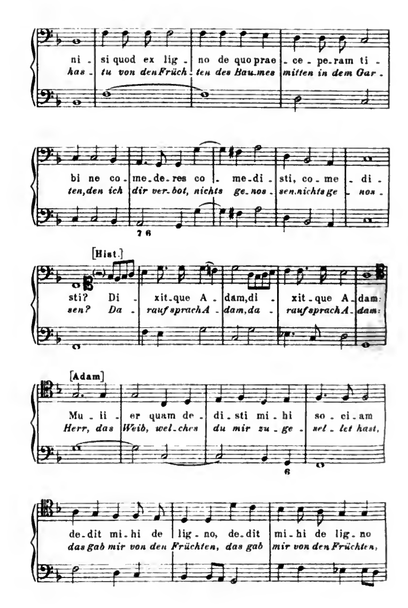


(Cantando questa parte ascosa in loco più alto delle altre)

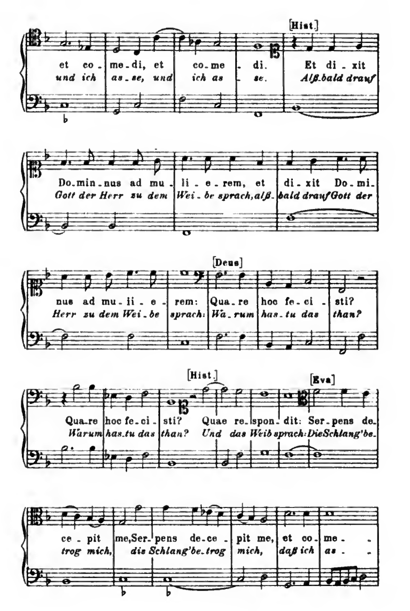
[Deus] [Historia]

A - dam, u - bi es? U - bi es? Qui a -
A - dam, wo bist du? Wo bist du? Und er

*) Die deutsche Übersetzung findet sich in dem von mir benutzten Exemplar aus der Stadtbibliothek Frankfurt a. M. handschriftlich eingetragen (1. Hälfte des 17. Jhdts).


(Si canta questa parte ascosa alquanto.)
[Adam]
it: Vo - cem tu-am do-mi-ne au - di vi in
sprach: Herr, ich hör-te dei-ne Stimm im Gar-ten des
Pa-ra-di - so et ti-mu - i e - o quod nu-dus
Pa-ra-die - ses, und forch-te mich, und weil ich nackend
es-sem et ab - scon-di me, et ab - scon-di
war, so ver - steckt ich mich, so ver - steckt ich
[Hist.]
[Deus]
me. Cu - i di-xit do - - mi nus: Quis
mich. Und der Herr sprach zu ihm: Wer
e - nim in-di - ca-vit ti - bi quod nu-dus es - ses,
hat dirs denn ge - sa-get, daß du nackend und bloß bist,


ni - si quod ex lig - no de quo prae - ce - pe-ram ti -
has - tu von den Früch - ten des Bau-mes mitten in dem Gar -
bi ne co - me-de-res co - me-di - sti, co-me - di -
ten, den ich dir ver-bot, nichts ge-nos - sen, nichts ge - nos -
sti? Di - xit-que A - dam, di - xit-que A - dam:
sen? Da - rauf sprach A - dam, da - rauf sprach A - dam:
[Hist.]
[Adam]
Mu - ii - er quam de - di - sti mi - hi so - ci - am
Herr, das Weib, wel-ches du mir zu - ge - sel - let hast,
de-dit mi-hi de lig - no, de-dit mi-hi de lig - no
das gab mir von den Früchten, das gab mir von den Früchten,


[Hist.]
et co - me-di, et co-me - di. Et di - xit
und ich as-se, und ich as - se. Alßbald drauf
Do-min-nus ad mu - li - e-rem, et di-xit Do-mi-
Gott der Herr zu dem Wei - be sprach, alß-bald drauf Gott der
[Deus]
nus ad mu-li - e - rem: Qua-re hoc fe-ci - sti?
Herr zu dem Wei-be sprach: Wa-rum has-tu das than?
[Hist.]
[Eva]
Qua-re hoc fe-ci - sti? Quae re-spon-dit: Ser-pens de-
Warum has-tu das than? Und das Weib sprach: Die Schlang'be-
ce - pit me, Ser-pens de-ce - pit me, et co-me - -
trog mich, die Schlang'be-trog mich, daß ich as - -

[Hist.]

di. Di-xit Do - - mi-nus ad Ser-pen - tem:
se. Da sprach Gott der Herr zu der Schlan-ge:

5 4 3

[Deus]

Qui-a fe-ci-sti hoc, Qui-a fe-ci-sti hoc ma-le-dictus
Weil du diß hast ge-than, Weil du diß hast ge-than, nun soll-tu ver-

Tutti.

S.I. Ma-le-di-ctus e-ris in-ter om-ni-
Nun soll-tu ver-flucht seyn un-der al-lem

S.II. Ma-le-di-ctus e-ris in-ter om-ni-
Nun soll-tu ver-flucht seyn un-der al-lem

A Ma-le-di-ctus e-ris in-ter om-ni-
Nun soll-tu ver-flucht seyn un-der al-lem

T.I. Ma-le-di-ctus e-ris in-ter om-ni-
Nun soll-tu ver-flucht seyn un-der al-lem

T.II Ma-le-di-ctus e-ris in-ter om-ni-
Nun soll-tu ver-flucht seyn un-der al-lem

B. e - - - ris in-ter om-ni-
flucht seyn un-der al-lem

Org.

a a - ni - man - ti - a et be - sti - as ter - rae,
Vieh, un - der al - lem Vieh und Thie - ren auf Er - den,

a a - ni - man - ti - a et be - sti - as ter - -
Vieh, un - der al - lem Vieh und Thie - ren auf Er - -

a a - ni - man - ti - a et be - sti - as ter - -
Vieh, un - der al - lem Vieh und Thie - ren auf Er - -

a a - ni - man - ti - a et be - sti - as ter - -
Vieh, un - der al - lem Vieh und Thie - ren auf Er - -

a a - ni - man - ti - a et be - sti - as ter - -
Vieh, un - der al - lem Vieh und Thie - ren auf Er - -

a a - ni - man - ti - a et be - sti - as ter - -
Vieh, un - der al - lem Vieh und Thie - ren auf Er - -

[Historia]

— et be - sti - as ter - - rae. Mu - li - e -
und Thie - ren auf Er - - den. Und Gott der

rae, et be - sti - as ter - - rae.
den, und Thie - ren auf Er - - den.

rae, et be - sti - as ter - - rae.
den, und Thie - ren auf Er - - den.

rae, et be - sti - as ter - - rae.
den, und Thie - ren auf Er - - den.

rae, et be - sti - as ter - - rae.
den, und Thie - ren auf Er - - den.

rae, et be - sti - as ter - - rae.
den, und Thie - ren auf Er - - den.

ri quo - que di - - - xit:
Herr, sprach zum Wei - - - be:

Tutti

Mul - ti - pli -
Ich wil dir

Mul - ti - pli -
Ich wil dir

Mul - ti - pli - ca - bo e -
Ich wil dir auch gar vil

Tutti

Mul - ti - pli - ca - bo e - rum - nas tu - - - as,
Ich wil dir auch gar vil Schmertzen schaf - - - fen,

ca - bo e - rum - nas tu - - - as, et in
auch gar vil Schmertzen schaf - - - fen, du solst

Mul - ti - pli - ca - bo e - rum - nas tu - as,
Ich wil dir auch gar vil Schmertzen schaf - fen,

Mul - ti - pli - ca - bo e - rum - nas tu - as,
Ich wil dir auch gar vil Schmertzen schaf - fen,

ca - bo e - rum - nas tu - - - as, et
auch gar vil Schmertzen schaf - - - fen, du

rum - nas tu - - as, et
Schmertzen schaf - - fen, du

et in do - lo - re pa - - - ri - - es.
du solst Kin - der mit Schmertz ge - - bärn.
do - lo - re, et in do - lo - re pa - ri - es.
Kin - der, du solst Kin - der mit Schmert- zen ge - - bärn.
et in do - lo - re pa - - ri - es.
du solst Kin - der mit Schmertz ge - bärn.
et in do lo - re pa - ri - es.
du solst Kin - der mit Schmertz ge - bärn.
in do - lo - re pa - - - - ri - - - es.
solst Kin - der mit Schmertz ge - - - bärn.
in do - lo - re pa - - - - ri - - - es.
solst Kin - der mit Schmertz ge - - - bärn.
[Historia]
A - dae ve - ro di - xit,
Und zu A - dam sprach er,
(♮)

A - dae ve - ro di - xit:
und zu A - dam sprach er:
Tutti
In su -
Im Schweiß
In su - do - re vul - tus
Im Schweiß dei - nes An - ge -
Tutti
In su - - do - re vul - tus
Im Schweiß dei - nes An - ge -
do - re vul - tus tu - - - - - i,
dei - nes An - ge - sich - - - - tes
ves - ce - ris pa - ne, ves - ce - ris pa - ne,
solst dein Brot es - sen, solst dein Brot es - sen
ves - ce - ris pa - ne, ves - ce - ris pa -
solst dein Brot es - sen, solst dein Brot es -
In su - do - re vul - tus tu -
Im Schweiß dei - nes An - ge - sich -
tu - - - - - i, ves - ce - ris
sich - - - - - tes solst dein Brot

tu - - i, | ves - ce - ris pa - ne,
sich - - tes | solst dein Brot es - sen,

ves - ce - ris pa - ne, | in su - do - re vul - tus
solst dein Brot es - sen, | im Schweiß dei - nes An - ge -

in su - do - re vul - tus | tu - - - - - -
im Schweiß dei - nes An - ge - | sich - - - - - -

ne, in su - | do - re vul - tus tu - - -
tes, im Schweiß | dei - nes An - ge - sich - - -

i,
tes,

pa - ne, ves - ce - ris | pa - - - - - -
es - sen, solst dein Brot | es - - - - - -

ves - ce - ris pa - - | ne,
solst dein Brot es - - | sen,

tu - - - - - | i, ves - - -
sich - - - - - | tes solst

i,
tes

i, | ves - ce - ris
tes | solst dein Brot

ves - ce - ris pa - ne, | ves - ce - ris pa - - -
solst dein Brot es - sen, | solst dein Brot es - - -

ne, | in su - do - re vul - tus
sen, | im Schweiß dei - nes An - ge -

in su - do - re vul-tus | tu - - - - - -
im Schweiß dei-nes An-ge - | sich - - - - - -

ce - ris pa - ne, ves - | - ce - ris pa - - ne,
dein Brot es - sen, solst | dein Brot es - - sen,

in su-
im Schweiß

pa - ne, ves - ce - ris | pa- - - - ne,
es - sen, solst dein Brot | es - - - - sen,

ne, in su - | - do - re vul-tus tu - -
sen, im Schweiß | dei-nes An-ge-sich - -

tu - - - - - - | i, ves - ce - ris
sich - - - - - - | tes solst dein Brot

i, | ves - ce - ris
tes | solst dein Brot

in su - do - re vul-tus | tu - - i,
im Schweiß dei-nes An-ge - | sich - - tes,

do - re vul-tus tu - - | - - - - i,
dei-nes An-ge - sich - - | - - - - tes,

in su - | - do - re vul-tus tu - -
im Schweiß | dei-nes An-ge-sich - -

i, | ves - ce - ris
tes | solst dein Brot

pa - ne ves - ce - ris | pa- - - - - -
es - sen, solst dein Brot | es - - - - - -

pa - ne, ves - ce - ris pa - - - - - ne.
es - sen, solst dein Brot es - - - - - sen.

ves - ce - ris pa - - - - - - - - ne.
solst dein Brot es - - - - - - - - sen.

ves - - - - ce - ris pa - - - - ne.
solst dein Brot es - - - - sen.
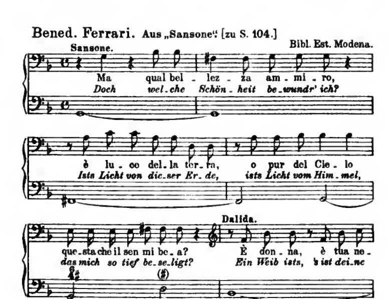
i, ves - ce - ris pa - - - - ne.
tes, solst dein Brot es - - - - sen.
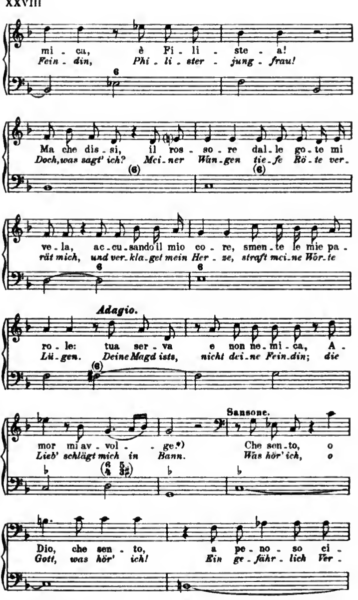
pa - ne, ves - ce - ris pa - - - - ne.
es - sen, solst dein Brot es - - - - sen.

ne.
sen.

Bened. Ferrari. Aus „Sansone“ [zu S. 104.]

Bibl. Est. Modena.





*) Text zweifelhaft.

men_to fi_di o Don_na il mio pet_to, tan_ta bel_
trau_en set_zest, o Weib, du auf mein Her_ze. So gro_ßer
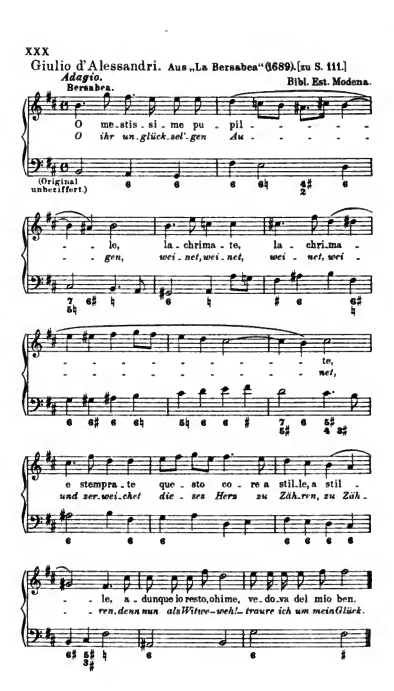
lez_za, tan_ta bel_lez_za in_chi_no,
*Schön_heit, so gro_ßer Schön_heit Nei_gen_*

si gran do_no è so_spet_to. Ne_
das Ge_schenk er_scheint ver_däch_tig. O

mi_ca, io non ti bra_mo, a_man_to, a_
*Fein_din, mein Herz bleibt fühl_los! Ge_lieb_te? Ge_*

man_te, io non ti cre_do. Mi_se_ro,
lieb_te? Ich kanns nicht glau_ben. Miß_ge_schick!
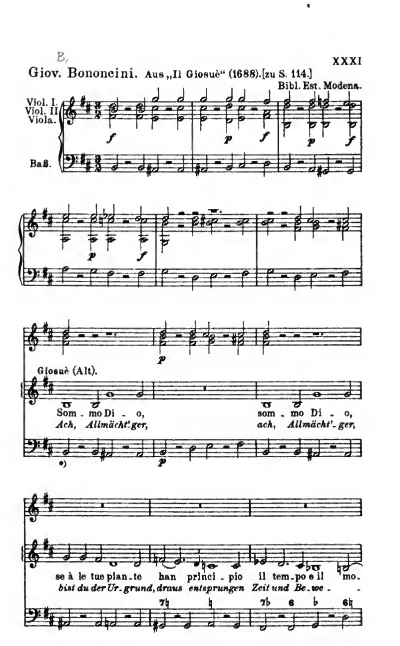
Che fa_rò? Re_si_sto o ce_do?
Find'ich Rat? Bleib' starr ich oder wei_che?


XXX
Giulio d'Alessandri. Aus „La Bersabea" (1689). [zu S. 111.]
Adagio.
Bersabea.
Bibl. Est. Modena.
(Original unbeziffert.)
O me_stis_si_me pu_pil_le, la_chrima_te, la_chri_ma_te, e stempra_te que_sto co_re a stil_le, a stil_le, a_dunque io resto, ohime, ve_do_va del mio ben.
O ihr un_glück_sel'_gen Au_gen, wei_net, wei_net, wei_net, wei_net, und zer_wei_chet die_ses Herz zu Zäh_ren, zu Zäh_ren, denn nun als Witwe_weh! traure ich um mein Glück.
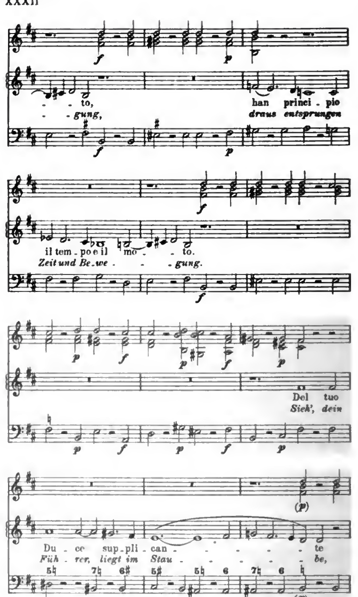
B,
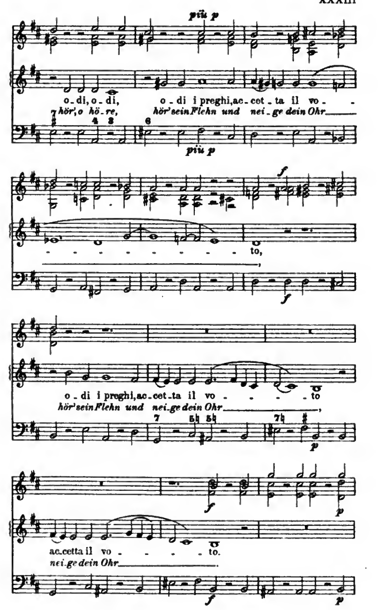
Giov. Bononcini. Aus „Il Giosuè" (1688). [zu S. 114.]
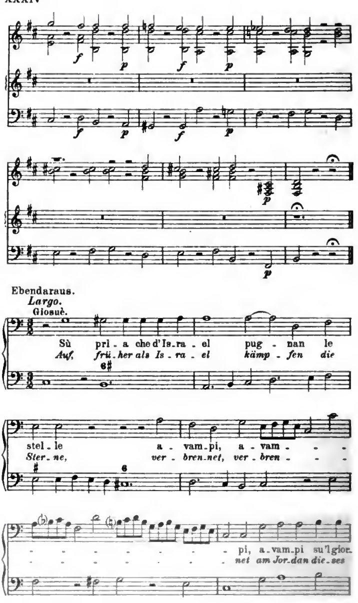
Bibl. Est. Modena.



*) Bezifferung in dieser Unvollständigkeit originalgetreu.


to,
gung,
han princi - pio
draus entsprungen
il tem - po e il mo - to.
Zeit und Be - we - gung.
Del tuo
Sieh', dein
Du - ce sup - pli - can - te
Füh - rer, liegt im Stau - be,


più p
o - di, o - di, o - di i preghi, ac - cet - ta il vo - - - - - - - - - - - - to,
hör', o hö - re, hör' sein Flehn und nei - ge dein Ohr
più p
f
f
o - di i preghi, ac - cet - ta il vo - - - - to
hör' sein Flehn und nei - ge dein Ohr
p
f
ac - cetta il vo - - - - - to.
nei - ge dein Ohr
f
p
p


Ebendaraus.
Largo.
Giosuè.
Sù pri - a che d'Is-ra - el pug - nan le
Auf, frü-her als Is - ra - el kämp - fen die
stel - le a - vam-pi, a - vam - - -
Ster- ne, ver - bren-net, ver - bren - - -
pi, a-vam-pi su'l gior.
net am Jor-dan die-ses

dan l'em-pia Ba-bel - le,
fluchwürdge Ba - - bel

l'em-pia, l'em-pia, l'em-
Fluch ihm, Fluch ihm, Fluch,
6

pia Ba-bel - le, l'em - - - - - - - pia, l'em-
Fluch ihm, Ba - bel, Fluch ——— ihm, Fluch
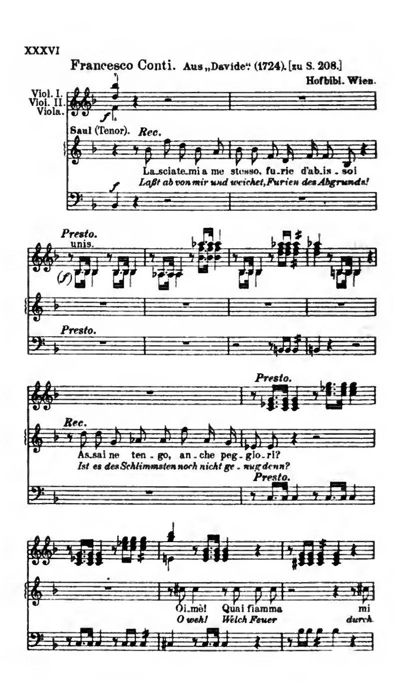
- - - - - - pia Ba - bel - le,
——— ihm, Fluch Ba - bel,
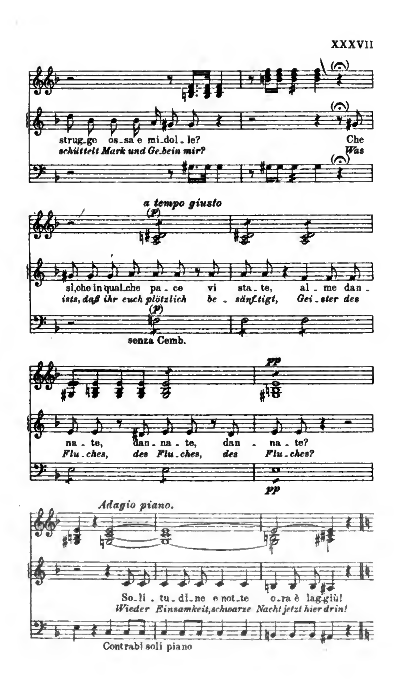
l'em-pia, l'em-pia,
Fluch ihm, Fluch ihm,
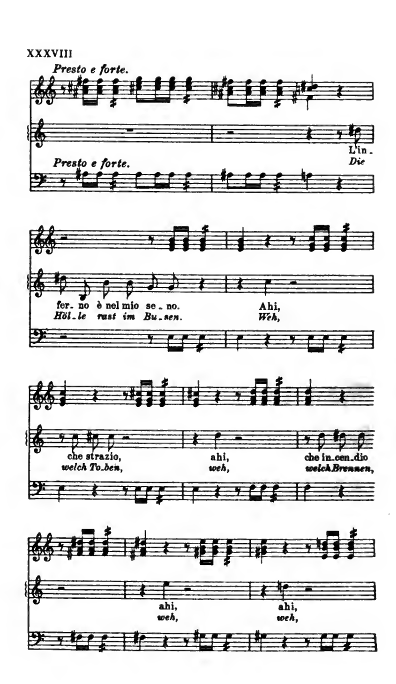
l'em - pia Ba-bel - le.
Fluch, Fluch ihm, Ba - bel.
6
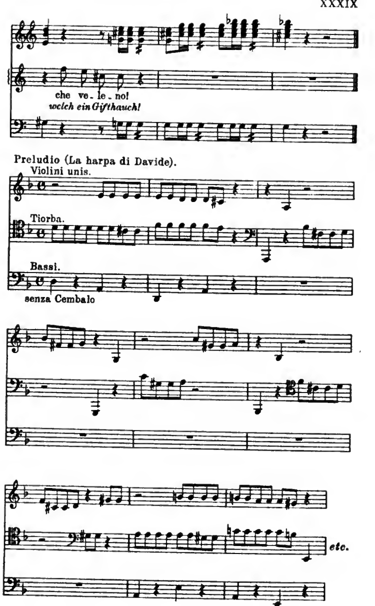
Francesco Conti. Aus „Davide" (1724). [zu S. 208.]

Hofbibl. Wien.

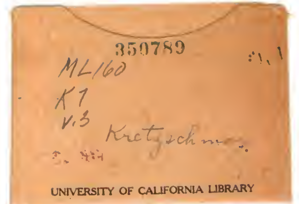



strug_ge os_sa e mi_dol_le?
schüttelt Mark und Ge_bein mir?
Che
Was
a tempo giusto
(p)
si, che in qual che pa_ce vi sta_te, al_me dan_
ists, daß ihr euch plötzlich be_sänf_tigt, Gei_ster des
senza Cemb.
pp
na_te, dan_na_te, dan_na_te?
Flu_ches, des Flu_ches, des Flu_ches?
Adagio piano.
So_li_tu_di_ne e not_te o_ra è lag_giù!
Wieder Einsamkeit, schwarze Nacht jetzt hier drin!
Contrabi soli piano


Presto e forte.
L'in.
Die
Presto e forte.
fer. no è nel mio se. no.
Höl. le rast im Bu. sen.
Ahi,
Weh,
che strazio,
welch To. ben,
ahi,
weh,
che in. cen. dio
welch Brennen,
ahi,
weh,
ahi,
weh,


che ve - le - no!
welch ein Gifthauch!
Preludio (La harpa di Davide).
Violini unis.
Tiorba.
Bassi.
senza Cembalo
etc.


U.C. BERKELEY LIBRARIES
C037037098


350789
ML160
K7
v.3
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

DATE DUE



